في منحى المداخلة الفكرية للرئيس القائد صدام حسين:

ليس مستبعداً أن يجئ قرار تحويل العمال في القطاع الاشتراكي الى موظفين مفاجئاً للعديد داخل الوطن العربي وخارجه، لا سيما لأولئك الذين يجهلون طبيعة فكر حزب البعث العربي الاشتراكي ومعالجاته لمعنى النضال الوحدوي الاشتراكي، وكذلك تجربة نضجه وازدهاره على صعيدي الممارسة والتنظير في القطر العراقي. ويمكن ان يفاجئ القرار ايضاً اولئك الذين تعاملوا مع الفكر الاشتراكي على انه مجموعة من القوالب والمسميات الجامدة التي لا تقبل المناقشة والتغيير، ورأوا في بعض الفرضيات والسياقات المنسجمة في ظرفها مع واقع الحال عقب الثورة الصناعية الاولى انها نهائية لا تقبل الطعن او التأويل او الابدال. كما ان القرار لا يمكن الا ان يفاجئ ايضاً اولئك الذين تمنوا ان تأتي الحرب العدوانية الواسعة التي يقودها النظام الايراني لتوقف مسار حركة الثورة في العراق، أي ان القرار، ولاسباب ومبررات متباينة، يمكن ان يفاجئ الاصدقاء، كما يفاجئ الخصوم ايضاً، بعدما خرج عن المألوف والمتوقع، وبعدما نقل ذلك من حيز التفكير الى الفعل في قرار يتقصد ابطال التسمية المعتمدة لفئات انتاجية في قطاع الدولة، او القطاع العام، الذي هو القطاع الاشتراكي ايضاً، في قطر ينهض بمهمة التغيير والبناء الاشتراكي حسب اسس واعتبارات خصها الحزب بالمناقشة والمعالجة المفصلة، ليس على اصعدة ارصدته المبدئية المعروفة ومنهجيته العلمية حسب، وانما على اصعدة الفعل والتنفيذ منذ ان شرعت الثورة بفعل التغيير الأساس، اي اعادة رسم المجتمع وتحويله باتجاه الغاء الاستغلال ومكوناته في الملكية والعلاقات دونما تنكر لحقوق الملكيات الصغيرة التي لا تتعارض مع التطبيقات الاشتراكية او تخل بالنهج الاساس للثورة الذي يتوخى ضمان حقوق الانسان، ليس على الاصعدة المادية وحدها، وانما على اصعدة انسانيته الكلية ايضاً بما يضمن ازدهاره ونموه وتطوره.

لكن الخروج عن المألوف والمتوقع يمتلك ابعاده في عدد من السياقات والاعتبارات التي لابد من تأملها في ضوء المداخلة الفكرية للرئيس القائد صدام حسين، التي رسمت هذه بمنهجية علمية واضحة لا تقبل اللبس، وبايجاز جزل مقتصد لمن يبحث في مغزى القرار، ومعناه، وشروطه الموضوعية.

يمكن القول بدءاً ان الفكر الاشتراكي العالمي خاض في موضوع العلاقة بين (الشغيلة) و (الطبقة العاملة) ومستجدات التقدم التقني الذي حتم ايضاً ظهور (المدراء) والاداريين والمهندسين والتقنيين واعداد غفيرة من العاملين الذين يديرون الان مؤسسات انتاجية واتصالية كبيرة تحقق، انتاجيا، ما يعادل اضعاف ما ينتجه العمل اليدوي والعضلي في المراحل السابقة للثورة التقنية. لقد كتب بعض مفكري الاشتراكية، على شاكلة غارودي وماركوز في موضوع الفئات الجديدة ومكانتها في التحليل الاشتراكي للعمل وعلاقاته، وفي ضوء متغيرات الاوضاع الاجتماعية وتركيباتها في العوالم الأوربية والغربية عموماً، بمناطقها (الشمالية) و (الجنوبية)، بينما توقف هؤلاء امام الاحتكارات المتعددة الجنسية ايضاً التي اربكت خارطة التقسيم المألوفة لمناطق (الصراع الطبقي) واحتمالات الثورة، بعدما مدت هذه الاحتكارات سبلاً جديدة في العلاقة والتشغيل في عدد من البلدان الاوربية والآسيوية، في آن واحد، بما يعني استخدام المادة الخام رخيصة باسعار الاستخراج واستثمار الأيادي والكفاءات الرخيصة في البلدان الفقيرة وكذلك التخلص من ضرائب دولها الأساس. كما ان مفكري الاشتراكية صمتوا أمام تطورات اخرى آخذة بالظهور خلال العقود الاخيرة تخص نهضة دول آسيوية، كاليابان مثلاً، تمتلك قدرة تنافسية عالية مع ابرز الدول الصناعية، لا سيما في ميادين الصناعة الالكترونية وفصائلها. وعلى الرغم من ان بعض هذه الافكار، التي

حزب الثورة العربية خلاقا

● رئيس التحرير

ظهرت لهؤلاء قبل قرابة عقدين، اثارت الامتعاض والجدل والاختلاف، الا انها جاءت هي الاخرى متأخرة، لانها سعت للبحث في الواقع وتفسيره وليس في محاولة تخطي مشكلاته المحتملة او القابلة للظهور والتي يفترض ان تكون للمنهج الجدلي العلمي القدرة على بلوغها قبل تحققها، فالسيطرة على الواقع هي مغزى المنهج المذكور ووجهته.

وعلى الرغم من هذا التخلف ازاء واقع الاحداث فقد كثر الجدل في موضوع (مكانة ذوي الياقات البيض) من تقنيين واداريين في حينه، في مسعى لمعرفة مكانتهم في (طبقات العمال او الشغيلة) على اساس ان حتمية الصراع الطبقي هي وحدها القائمة والنهائية وحسمت اغلب المعالجات هذا الأمر بالعودة الى تقسيم اولويات الصراع في ضوء اولويات علاقات الانتاج بين شركات او رأسماليات مستغلّة وتكوينات مستغَلّة تدخل بينها الفئات العاملة القديمة والجديدة.

ولم يجر مثقفو الاشتراكية بحثاً جريئاً في قضايا الدولة الاشتراكية الحديثة وخصوصياتها ونزوعها وبمرحلية اوضاعها: فهل يبقي التحول الاشتراكي الفئات ثابتة اسماً واداءً وغرضاً ووضعاً؟ أم هل يسير المجتمع الاشتراكي نحو تغير فعلي باتجاه المساواة والعدالة الفعلية وفق ضوابط الكفاءة والامكانية؟ وكيف ينعكس او يجب ان ينعكس ذلك على واقع الحال؟ وهنا لابد من ان نتذكر ان تسميات، كـ (الايدي العاملة) وغيرها، كانت تنساق ضمناً لانماط العلاقة اللا انسانية التي تحيل الكفاءة الانسانية الى ارقام في العملية الانتاجية.

ان فرادة الفكر الاشتراكي لحزب البعث العربي الاشتراكي تتأتى من طبيعة نظريته القومية التي لا تنظر الى الاشتراكية بمعزل عن النضال الوحدوي ضد التجزئة ومسبباتها والقوى المنتفعة منها والساعية لتكريسها، وتلك المتعاونة محلياً معها من فئات طفيلية ومالكة كبيرة، كما انها عندما تبصر الجماهير صاحبة المصلحة في الاشتراكية تؤكد انها ذاتها صاحبة المصلحة في الوحدة بحكم خصوصية التداخل في المصالح المضادة للوطن بين الفئات المنتفعة في الداخل وتلك الامبريالية والصهيونية التي يهمها ديمومة التجزئة والفرقة والاختلاف والتخلف لكن الاشتراكية المعنية لا تتحد باطار المسعى المادي او لأجله، بل هي (ثروة الحياة)، كما يقول الرفيق القائد المؤسس. كما انها ليست مساواة في الرفاه وحده، كما يشير الرئيس القائد صدام حسين، بل انها في عرف البعثيين تعني نضالاً من اجل ضمان انسانية الانسان والتعبير عن طاقاته وابتكاراته.

لكن الرئيس القائد صدام حسين عالج الاشتراكية (اضافة لما هو معروف عن تصفية الاستغلال وعلاقاته وابدا لها بالعدالة والمساواة) على انها ذات خصوصية تقترن بطبيعة الاقطار والأمم. ولهذا جرى البحث في تحليل المجتمع بقصد معرفة حجم الاستغلال فيه، كما جرى البحث في ثروات القطر وتأميمها وضمان استخدامها استخداماً امثل في التنمية، اذ لا اشتراكية دون تنمية، كما يضيف الرئيس القائد. واذا كانت السنوات الماضية قد شهدت انقلاباً اجتماعياً واسعاً ردم هوة الفوارق الاجتماعية من خلال التغييرات المادية الكبيرة، فإن التثقيف ذاته، عبر الوسائل الحزبية والعامة، ساعد في تقريب العلاقات بين الفئات باتجاه الذوق المتقارب. بينما تحققت داخل العائلة الواحدة تحولات تجمع، في حدود متقاربة، اكثر من تصور ورؤية لمعاني الحياة الاجتماعية. واذا كانت عمليات التربية والتغيير الاشتراكيين قد يسرت سبل المساواة بوتائر واضحة المعالم، لا سيما في القطاع الاشتراكي، فلم يعد مبرراً الحديث عن (عامل) و (موظف)، لكن الجانب المادي، او الخاص بالحقوق المادية

في منحى المداخلة الفكرية للرئيس القائد صدام حسين: حزب الثورة العربية خلّاقا

والمعنوية والنفسية، ليس وحده الذي يبرر الاستبدال. اذ ان من المؤكد ان التفريق في التسميات يصبح فاقداً لمعناه عندما تنحو القوانين لضمان حياة جميع العاملين واسعادهم وتقريب مصادر عيشهم وتعزيزها حسب شروط الكفاءة والمقدرة والاضافة الانتاجية؛ بل ان هذا التفريق يصبح ضاغطاً سيئاً على نفوس العاملين في القطاع الاشتراكي بعدما تأكدت فيه معايير اخرى غير المعايير المسلكية المعهودة. فعندما تصبح قيمة الفعل من جانب وانسانية الانسان من جانب آخر معايير للقرار والمفاضلة والتقييم يصبح التقسيم المرتبي للعمل مجحفاً، وهو ما خصته المداخلة الفكرية للسيد الرئيس صدام حسين بالمعالجة.

لكن الاعتبار الآخر يخص مفهوم الثورة ذاته. فعلاوة على ان مفهوم الثورة في ادبيات حزب البعث العربي الاشتراكي يمتلك خصوصيته (الانقلابية) التي لا تؤمن بالتوقف عند حدود التغيير الفوقي او الامتثال للواقع، بل تعني دائماً رحلة الابتداء مع الذات اولاً ثم المجتمع في ضوء شروطه وخصائصه، فإن الذهن الخلاق لصدام حسين اوضح ان (حزب الثورة العربية) ينهض بمهمات الجماهير الشعبية لانها صاحبة المصلحة في النضال الوحدوي الاشتراكي، بما يعني ايضاً ان الحزب لا يمكن الا ان يكون قادراً على احتضان مهماته الكلية ليكون اميناً للثورة العربية. فهو ليس حزباً نقابياً او فئوياً، بل انه ينهض باعباء الثورة العربية، واضعاً نصب عينيه حقيقة ان قواه الاساس تنبعث من الشعب، ولهذا خص البعثيين بأهمية الابتداء بحب الشعب اولاً: (أحبوا شعبكم تكونوا بعثيين). وعندما ينهض الحزب بمهمات التغيير الاشتراكي ويجري التحولات الفعلية في حياة المواطنين، ويلغي الفوارق الطبقية والعلاقات غير المتكافئة، لم يعد مبرراً في سياق خصوصية تجربته في العراق ان يديم التعامل مع القطاعات الانتاجية وكأنها متشكلة من كيانات متفاوتة متناقضة المصالح والاهداف، مختلفة التسميات، بينما يفرض واقع الحال فهماً جديداً لحالة جديدة لا تستدعي التحير النقابي من جانب كما لا تبرر اعتماد مسميات محبطة في قطاعات يفترض ان تكون متكافئة في علاقاتها وقدراتها وعطائها بما يضمن الانتقال نحو الظرف الأحسن، اي نحو حقوق الموظفين وامتيازاتهم، كما تأكد في المداخلة الفكرية ذاتها.

أي ان هناك جملة سياقات وأطر توضح معنى هذه المداخلة، بينها استيعاب روح العصر ومتغيراته على صعيد تشكيل العصر وتقنياته لطبيعة الفئات المنتجة ومسمياتها، وتداخلاتها في ضوء المتغيرات التي لم تعد تسمح، او يجب الا تسمح، باستخدام مسميات غير دقيقة لوقائع او طاقات منتجة. كما ان هناك سياقات اخرى تخص واقع التفكير الاشتراكي نفسه، وخصوصياته في ضوء تجارب الاقطار والامم وأسس المعتقد لدى الاحزاب الناهضة بمهمات التغيير. فحزب البعث، كما يقول الرئيس القائد صدام حسين، ليس حزباً فئوياً، بل انه ينهض بمهمات الثورة العربية، بما يعني استيعاب طموح الجماهير والتعبير عنها مانحاً مسعاه هذا تدرجاً في الأولوية تبرر النضال وتطرح مشروعيته؛ فما كان اساسياً في مطلع النضال السلبي لم يعد كذلك في مرحلة تسلّم الحكم واجراء التغييرات المنعكسة اجتماعياً واقتصادياً ونفسياً وفكرياً على البنى الاجتماعية: أي ان التنمية الاشتراكية في القطر لم تعن بالجانب الاقتصادي والغاء مظاهر الاستغلال الطبقي وتصفية الملكيات الكبيرة وتأميم النفط حسب بل انها نهضت ايضاً بالتربية والتعليم ومحو الامية، وبتطوير الطاقات والقدرات العسكرية والفنية والاقتصادية والاجتماعية، على الرغم من ان دراسات الرئيس القائد صدام حسين للموضوع شخصت ايضاً حقيقة

مواقف

ان بعض التقاليد والاعراف وانماط السلوك ستكون لاحقة او متخلفة عن ركب التغيير السياسي والاقتصادي والفكري بحكم طبيعة تجذرها تاريخياً طيلة مراحل القهر والهيمنة والاستغلال التي سبقت نهضة الثورة.

وعندما تطرح اليوم تقنية البناء الاقتصادي الانتاجي، ليس في ضوء تحديات الحرب وحدها، بل في ضوء واقع الوضع الاقتصادي في العالم والتغيرات الحاصلة في سوق النفط، لابد من ان تبصر القضية بكاملها بموجب تصور كلي لهياكل الدولة. فالهياكل التي تنمو ايام الرخاء والتوسع في التشغيل قابلة للتحول الى قطاعات طفيلية غير منتجة، وتبتدئ طفيليتها بالاعتياش على «توصيفات» للعمالة ليست حقيقية ولا مبررة، علاوة على ما تنطوي عليه ايضاً من هدر للجهد والوقت واعاقة فعلية لمسيرة العمل. ولهذا السبب لابد من ان تبتدئ رحلة أخرى في «ترشيق» هياكل الدولة، كما يقول السيد الرئيس صدام حسين، بهدف ازالة الاورام او الشحوم التي تتراكم في مثل تلك الظروف، وعندما نبتدئ رحلة تشغيل هياكل الدولة وتحويلها الى مرافق انتاج وانجاز، تصبح مسميات التفريق بين العاملين ذاتهم ثانوية، اذ ان معايير اخرى هي القابلة للبروز، وهي المعايير التي تحتمها الغايات والاهداف التي تنهض بها الكيانات والهياكل. وهكذا يصبح الأداء والانتاج والاخلاص والكفاءة هي المعايير بغض النظر عن التسميات، في قطاعات منتجة وليست طفيلية.

ومثل هذه النظرة لهياكل الدولة ليست وليدة ظروف الحرب، بل انها تكررت منذ زمن في كتابات الرئيس القائد صدام حسين وملاحظاته، قبل ندوات الانتاجية وفي اثنائها وبعدها. ذلك لأن الفكر الاشتراكي للحزب شخص اصلاً، في مؤتمرات قومية متكررة، حقيقة ان الظاهرة البيروقراطية غالباً ما تلازم القطاع الاشتراكي او العام بحكم اختفاء سبل (التثوير) او تقادمها في جانب، او بحكم اخفاق الحركات الثورية نفسها بعد تسلم السلطة بسبب ضعف استعداداتها لهذه المرحلة، وغالباً ما يتم الخلط بين المكانة النضالية للفرد وبين «المكتسبات» الوظيفية او المادية التي يجب ان يبقى ذهن المناضل بعيداً عنها، ولهذا كان الرئيس القائد يؤكد دائماً على العفة والنزاهة والاخلاص والايمان بالشعب والتضحية والفداء على انها مواصفات المناضل القادر على النهوض بمهماته في مراحل النضال المختلفة، لا سيما في مرحلة تسلم السلطة؛ اي ان (البيروقراطية) و (التكسب) على حساب السمعة النضالية ليستا من صفات المناضل او الثوري، كما ان نتائجهما وخيمة ليست على الحركة الثورية ومسارها واتجاهاتها وعلاقاتها مع الجماهير والأمة حسب، بل تنعكس سلباً ايضاً على هيكلية الدولة ذاتها، بحيث تصبح دولة الحزب عرضة الى التآكل من داخلها، بما يؤدي الى نضوب روحها الثوري وموت انسجتها الانقلابية، وتدهور امكاناتها، وتحول مؤسساتها العامة او الاشتراكية الى قطاعات مستهلكة للثروة، دافعة بالجماهير الى الارتداد على الفكر الاشتراكي الثوري. ولهذا كان الرئيس القائد صدام حسين يخص هذا الموضوع بأكثر من مراجعة نقدية، ليعود اليه مرة أخرى في المداخلة الفكرية، وكذلك في المعالجات التي خصّ بها الوزارات المعنية بالانتاج.

واذ تأتي المداخلة الفكرية مشحونة بالنهج الثوري الاصيل، فإنها تصب في نظرية العمل البعثية التي صاغها ويصوغها العقل الثوري المبتكر والخلاق لصدام حسين، هذا العقل الذي تربى في مدرسة البعث لينهض بهذه المدرسة مضيفاً اليها تجربة وحكمة وبلاغة وفكراً خصباً نيراً، هديه روح هذه الأمة ورسالتها وايمانها، وطريقه المستقبل تحيط به هالة الشمس نحو انبعاث الأمة قوية عزيزة مجيدة في الاداء والعطاء.

في ضوء الحادثة الفكرية للرئيس القائد صدام حسين - حزب الثورة العربية ...

الواقع العربي الراهن
التحديات والآفاق

د. الياس فرح

ادركت تجربة العراق الثورية الاصيلة، التي تقودها قيادة تاريخية، ان الجواب على جميع الاسئلة التي يطرحها واقع العرب اليوم. وعلى تحدياته المصيرية تكمن في تغيير هذا الواقع تغييراً يبعث الشخصية الحضارية من جديد، ويفجر كل ثروات الحياة.. وهذا مافعله العراق. وبهذا العمل التاريخي الخلاق استطاع العراق ان يحول كل ما فيه من كم ومن ارقام الى حقائق حية نوعية بطولية وحضارية. وبفضل هذا الموقف التاريخي البطولي، افشل العراق المؤامرة الخمينية المكملة للمؤامرة الصهيونية، وحقق لنفسه ولأمته الانتصار التاريخي.

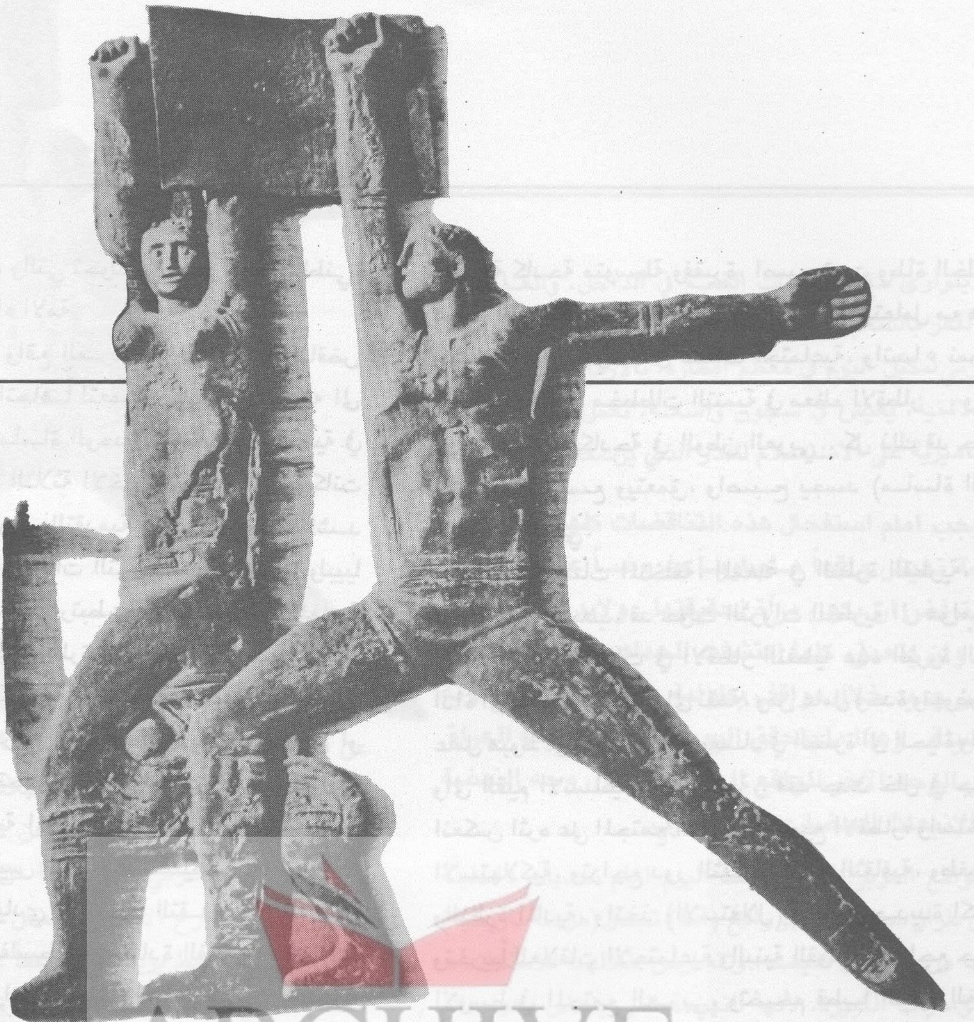
ان اشياء كثيرة في المستقبل تتوقف على وعي الاجيال العربية لصورة واقعها الراهن، وبخاصة ابناء العراق، القطر العربي الذي يواجه تحديات الحاضر بروح المستقبل، لأنه يجسد ارادة النهضة في الأمة، ويفتح امامها آفاق مرحلة جديدة.

ونحن عندما نتكلم عن الواقع العربي الراهن، بتحدياته وآفاقه، لا نتوقف عند حدود الاحداث السياسية، والظروف القومية، والأوضاع العربية الراهنة، ولا نكتفي بملاحظة بعد واحد من ابعاد هذا الواقع، اقتصادية كانت ام اجتماعية ام ثقافية ام تكنولوجية ام تربوية ام روحية. فالكلام عن (مكونات) هذا الواقع العربي لابد ان يدفعنا الى ملاحظة (تناقضاته)، كما ان ملاحظة واقع الانظمة والاقطار.. تحيلنا الى واقع الجماهير ومعاناة الأمة. فالواقع النضالي، والصراع من عوامل التغيير وعوامل التعطيل، وجدلية المسيرة العامة لحركة هذا الواقع هي ايضاً تطرح نفسها امامنا. وبالتالي، فإن واقع الاحزاب والقوى السياسية، والكفاح المسلح، والجيوش، والطبقة العاملة، والشباب، والمرأة، والمثقفين بوجه عام، ودورهم ومواقعهم في هذه المسيرة.. كل ذلك لابد ان يكون في مركز اهتمامنا ونحن نتكلم عن الواقع الراهن للأمة العربية، وعن المكان الذي يحتله العراق في اللحظة الراهنة.

لابد اذن ان ننطلق من نظرة شاملة جامعة لهذه الابعاد كلها. وعندئذ فقط نستطيع ان نستجلي الصورة الكلية الحية لواقع الامة في هذه المرحلة، وان نضع الأطر الظرفية لاحداث هذه المرحلة، ضمن سياقها التاريخي، ونتبين الى جانب معطيات هذا الطور من اطوار النهضة العربية المعاصرة، صورة الأزمة التي يعيشها الواقع العربي الراهن، وابعاد المؤامرة المصيرية التي يتعرض لها، والدور التاريخي الذي ينهض به العراق اليوم. لانقاذ المصير العربي.

ان كل شيء في واقع العرب اليوم يثير الدهشة والعجب والاستغراب، ولكنه في الوقت نفسه يدفع الى تعميق النظرة، والى الفهم المطابق لحقيقة الاشياء، ولقوانين المرحلة التي تجتازها الامة وواقعها الراهن - مرحلة الولادة الجديدة لمستوى من الفكر والنضال والعمل المستقبلي، اكثر نضجاً وشمولاً، وحيوية وقوة.

فالصورة الراهنة التي يقدمها العرب عن انفسهم، صورة التشتت والتفتت والضياع، لا تعبر عن حقيقتهم كأمة. بل انها تعبر عن ازمة واقعهم.. وهي ازمة لم يشهد العرب في تاريخهم المعاصر مثيلاً لها في عمقها واتساعها وخطورتها، وبالتالي في درجة التناقض التي تقوم الآن بين واقع الامة وحقيقتها.



١ ـ فالتجزئة: وهي التناقض الاساس والأول في الواقع العربي، قد استفحلت وتحولت الى حالة مأساوية من الانقسام والتفكك والتشرذم المتواصل، واصبحت مأساة الوحدة تكمن داخل القطر الواحد، وداخل التنظيمات السياسية، والطوائف الروحية. (فمؤامرة التفتيت) التي تستهدف روح الأمة، وليس جسدها فحسب، قد بلغت حداً من الجرأة على الحقيقة القومية، أوصلتها الى الجهر بكل نواياها، وشهر كل اسلحتها. وفي مقدمتها: محاولة فصل العروبة عن روحها (الاسلام)، وتفريغ الاسلام من جوهره الثوري الحضاري التقدمي الانساني. واصطناع تناقض بين هذين المقومين الاساسين للوجود القومي، وتفكيك وحدتهما، وتعطيل دورهما، باعتبارهما المحركين التاريخيين للنهضة العربية المعاصرة.. ثم المراهنة على امكانية نجاح المخططات المعادية لوحدة الأمة ونهضتها في خلق واقع مصطنع جديد.. واقع تتحول فيه التجزئة من (تناقض) الى واقع طبيعي، والى قانون حتمي، والى بديهية منطقية لوجود يتدهور باستمرار.

فمأساوية الواقع العربي الراهن تتجلى في هذا التلازم بين (التجزئة) وبين (الانحطاط) وفي محاربة امل الوحدة والحلم بالنهضة وليس مجرد العمل من اجلها فقط. لذلك اذا تتبعنا مسيرة حلقات التآمر على الوحدة العربية، بعد المحنة التي تعرضت لها في مؤامرة الانفصال التي اودت بوحدة ١٩٥٨ بين مصر وسورية، وبعد انحراف ثورة ١٤ تموز عن خطها القومي، وبعد نكسة ثورة ١٤ رمضان، وردة ٢٣ شباط ١٩٦٦ في سورية وبعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، ثم ردة السادات بعد وفاة عبدالناصر ١٩٧٠، وكيف حاولت اتفاقية كمب ديفيد ان تعزل مصر عن جسد الامة العربية، وان تعطل دورها القومي، ثم اذا اخذنا بعين الاعتبار الدور الشعوبي للنظامين، السوري والليبي، في معركتنا مع العدوان الايراني، وتخليهما عن الرابطة القومية، ووضع طاقات القطرين العربيين في خدمة عدو الامة، وتورط حافظ اسد في فضائح التسليح الامريكي الصهيوني الاخيرة لاطالة الحرب.. اذا تتبعنا ذلك كله، تبين لنا ان ازمة الواقع العربي اليوم تكمن في بروز تحديين جديدين امام مسيرة النهضة القومية، وهما:

أ ـ (التحدي الأول) (التجزئة الجديدة) التي تجزئ نفسها، والتي تنبش رواسب العصبيات الضيقة، وتحولها الى (مضادات للوحدة).

ب ـ (التحدي الثاني) (الوحدة الجديدة) التي تجمع اعداء الوحدة، وتجعل مخطط التفتيت للواقع العربي، نقطة التقاء جوهرية تجمع السياسات والمواقف العدائية للامبريالية والصهيونية، والاتجاهات الشعوبية والحركات الطائفية، والانظمة الفاقدة للصلة

بحقيقة الامة وبروح النهضة، والتي تحولت الى عدو داخلي باطني، والى احتياط جاهز لخدمة اعداء الأمة.

٢ ـ اما التناقض الثاني في واقع العرب الراهن. وهو تناقض (التخلف)، فهو يشهد بدوره اتجاهاً لتعميق ركائزه، وتحويله الى نكسة حضارية. فقد تلازمت مأساة الوحدة مع مأساة التقدمية في الواقع العربي. فخلال العقود الثلاثة الاخيرة تحوّلت انظمة كانت ولا تزال ترفع الشعارات الثورية والتقدمية الى قوى مضادة اشد خطراً من الرجعيات القديمة. فالردات التي حدثت في سوريا وليبيا وخلال حكم السادات في مصر، قد ارتبط دورها بالمخططات المعادية لنهضة الامة، فاخذت هذه الانظمة المرتدة على البعث في سوريا وعلى الناصرية في مصر وباسم الثورية والتقدمية مهمة الغاء دور الجماهير، ومحاربة العمل الحزبي النضالي التقدمي الوحدوي او تفريغه من مضمونه، وعملت تحت غطاء المزايدات اللفظية الزائفة على استئصال الروح النضالية المبدئية، والتطاول على التجارب الثورية الاصيلة، وضرب المقاييس النضالية وتسليط سياسة المذابح على الشعب، والغاء الدور القيادي التحرري التقدمي لاقطارها، والعمل على تصفية القضية الفلسطينية، وابادة الفلسطينيين.. كل ذلك باسم الثورية والتقدمية، واحياناً باسم الحضارة.

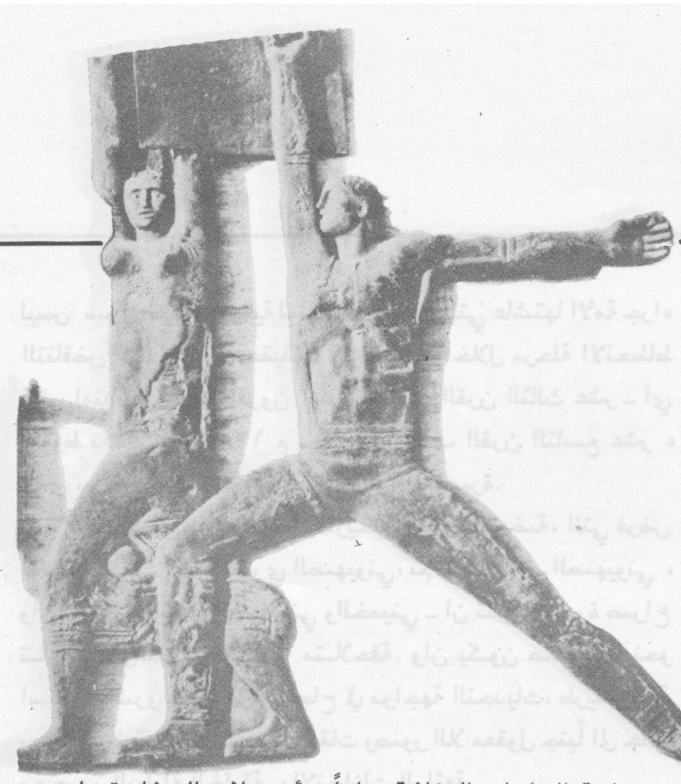
ولم تتوقف (مأساة التقدمية) عند حدود انحراف تلك الانظمة التي اصبحت بمقاييس التقدمية التي تحددها حاجات نهضة الأمة العربية المعاصرة، رجعيات من نوع جديد.. بل ان هذه المأساة قد تجلت ايضاً في تفريغ الاحزاب والفصائل والنزعات القطرية الاقليمية والأممية والطائفية الانعزالية، للمعاني (التقدمية والحضارية) داخل ايديولوجياتها وممارساتها العملية، وتزييف مقاييس التقدمية، وتشويه اصالتها، وخلق حالة من النكسة في المقاييس والقيم التقدمية.

والى جانب ذلك كله، جاءت موجات تسييس الدين، ومحاولة وضعه في خط مناقض للنهضة الحضارية للأمة ـ وفي مقدمتها الموجة الخمينية، لتخلق حالة من الارهاب الفكري والنفسي والتحدي لبواعث النهضة، ولتشوه المعاني الحضارية للاسلام. فالموجة الشعوبية الجديدة، المعادية للعروبة هي في الوقت نفسه معادية للتقدمية عداء حضارياً، اي عداء بمستوى جديد، لذلك فهي تهدد بنكسة حضارية، وبتغذيه بؤر الانقسام السياسي والاجتماعي وبتأريث الانقسام الروحي بين ابناء الأمة الواحدة، والارتداد بهم من جديد الى مرحلة الانحطاط.

٣ ـ والى جانب استفحال تناقضي (التجزئة والتخلف)، فان الواقع العربي الراهن، يواجه تحدياً آخر يتمثل في التطور السلبي الذي طرأ على علاقات الاستغلال المادي في المجتمع العربي، خلال العقدين الماضيين.. فالمجتمع العربي الذي كان يقسم الى اقلية مستغِلة واكثرية كادحة متوسطة وفقيرة، اصبح تحت وطأة الخلل في توزيع عوائد الثروة النفطية وفوائدها، وفساد طرق التعامل مع هذه الثروة، ونشوء اقطار تحوّلت الى طبقات اجتماعية، واتساع نمو الطبقات الطفيلية، وفشل مخططات التنمية في معظم الاقطار ، وارتداد ذلك على الطبقات الكادحة في الوطن العربي.. كل ذلك قد جعل تناقض الاستغلال، يتسع ويتعمق، واصبح يجسد (مأساة العدالة) في المجتمع العربي.

فالسياسات المتخلفة، المعنة في النظرة القطرية، المستحوذة على ثروات الشعب، قد حولت الثروات القطرية الى هوامش لمصلحة الفئة الحاكمة وحولت في الاقطار النفطية هذه الثروة الطبيعية من اداة الى غاية، ومن نعمة الى نقمة، ومن عامل وحدة ونهوض وتقدم الى عامل هبوط وتردٍ اخلاقي، وفساد في النظرة الى الحياة والى الانسان والى القيم الانسانية والحضارية.. فقد حدث خلل في جدول القيم انعكس اثره على المجتمع العربي في جميع الاقطار، واستشرت الميول الاستهلاكية، وتراجع دور الثقافة والقيم الثقافية، وطغت المقاييس والنظرة المادية، واتخذ (الاستغلال) اشكالاً جديدة اكثر خطورة وتخريباً للعلاقات الاجتماعية والبنية القومية. وتراجع حجم القطاع الاوسط في المجتمع العربي، وتضخم قطبا الفقر والغنى، وعمت الأزمات الاقتصادية في العديد من الاقطار العربية، وانكشفت الابعاد الاخرى لدور الانظمة التي عادت الوحدة وشوهت التقدمية، وهو دور التخريب للاقتصاد الوطني جنباً الى جنب مع تخريب الوحدة الوطنية وتجويع الشعب، جنباً الى جنب مع اضطهاده وخنق تطلعاته.

٤ ـ اما التناقض الرابع الذي يطبع الواقع العربي الراهن، وهو تناقض (التبعية) للخارج، والذي يقابله (القمع) في الداخل، فإن هذا التناقض الذي يشكل عنواناً لمأساة الديموقراطية وحقوق الانسان والحرية في المجتمع العربي، بات يعلن عن نفسه بأشكال مباشرة وسافرة، وباساليب تشوه انسانية المجتمع العربي . فتزايد التأثير، والهيمنة الامبريالية، والادوار الدولية في المنطقة العربية، والسيطرة الصهيونية المتحالفة تحالفاً عضوياً مع القوى الامبريالية والعنصرية في العالم ضد قضايا المصير العربي، والهجمة الشعوبية الايرانية الخمينية.. كل ذلك نلمس اثره في الواقع العربي الراهن، خلال الترابط بين المخططات، والستراتيجيات والمنطلقات السياسية للقوى المعادية لنهضة الأمة، وبين العديد من الانظمة العربية والمنظمات والحركات، التي باتت مرتهنة، سياسياً واقتصادياً ومالياً وأمنياً للقوى العابثة بالمصير العربي.. فهي ابواق وادوات وصنائع، قطعت صلتها بروح الأمة وسخرت نفسها وادوارها لخدمة الاجنبي، وباتت تحتمي به ، وتساعده على تمرير مؤامراته. لذلك كان من الطبيعي ان ينعكس هذا الموقف التبعي من المخططات الدولية، والاستسلامي



امامها، وان يتوازى مع سياسات القمع في الداخل، والغاء دور الجماهير، والكفر بالشعب وبالانسان، وبالقيم الوطنية والقومية. فالشعب العربي مكبّل اليوم في معظم اقطاره، بالازمات الاقتصادية وبالضغوط الامنية، يعيش في سجون واسعة، تعمل على ترويض الارادة الجماهيرية على الاستسلام للقدر الذي يرسمه العدو.

فلا عجب امام استفحال هذه التناقضات كلها، اذا وجدنا جماهير الأمة تعيش واقعاً مأساوياً مفروضاً عليها، تنكره وترفضه، وترفض ان يكون مرآة لحقيقتها.. ولابد لهذا الرفض ان يتصاعد وان يتعمق، كلما اكتشفت الجماهير العربية نفسها وحقيقتها من جديد خلال مواقف بطولية حرة متحررة وحدوية وتقدمية اصيلة.. وهذا ما يتحقق اليوم من خلال تجربة العراق التي تعكس الوجه الآخر للواقع العربي الراهن، وجه النهضة العربية، والانبعاث الحضاري لأمة العرب.

ان الواقع العربي الراهن يقف اليوم امام تحديات داخلية وخارجية من طراز مصيري. فهو واقع (أمة) تجتاز (مرحلة تاريخية) تنتقل خلالها من طور الى نقيضه، وتتعرض خلالها للامتحانات الصعبة والمؤامرات الكبيرة، لأنها النهضة التي ينهض معها عالم، يجتاز بدوره مرحلة (ولادة حضارية) جديدة.

فالعلماء والباحثون الذين يقدمون لنا معطيات احصائية عن واقعنا العربي الراهن، يطرحون امامنا صورة (واقع سكاني) سوف يبلغ (٣٠٠) مليون نسمة عام (٢٠٠٠) وتنخفض فيه نسبة الذين تقل اعمارهم عن ١٥ عاماً الى ٤٠٪، وتزداد قوة العمل الى ٩٠ مليون عامل ـ وهو تحدٍ كبير لمخططات التنمية ـ وسيكون لدينا (١٢٠) مليون طفل للتأهيل والاعداد، ويرتفع عدد تلاميذ التعليم الابتدائي الى ٤٥ مليون تلميذ، والثانوي الى ٢٣ مليون طالب، والجامعي الى ٤ر٢٥ مليون طالب ـ وهو تحدٍ تربوي ضخم ـ.

والى جانب (الواقع السكاني)، نجد انفسنا امام (واقع اقتصادي)، تزداد معه الرقعة الزراعية لتصل الى (٥٩) مليون هكتار، وقدرت فيه عائدات النفط بـ (٢٠٤) مليارات من الدولار عام ١٩٨٠، وبلغت فيه ودائع الاقطار العربية النفطية في اوروبا وامريكا (٣٥٠) مليار دولار عام ١٩٨٣.. فالواقع العربي الراهن يطرح نفسه في صورة امكانات ايجابية، وثروات طبيعية وبشرية، وموقع جغرافي ـ استراتيجي، فهو يحتل الموقع الخامس في عدد السكان، بعد الصين والهند والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة، ويحتل الموقع العاشر في الناتج القومي، والمرتبة الثانية في القدرة المالية، والاول في الارصدة.

بيد ان الاحصاءات نفسها ايضاً، تقدم صورة اخرى سلبية عن هذا الواقع العربي، الذي يكشف عن عجز الانتاج المحلي العربي عن تلبية الحاجات الغذائية، علماً بأن سلاح الغذاء قد اصبح استراتيجياً.. فنسب ٥٢٪ من استهلاك العرب من القمح و٤٣٪ من الارز و٤٦٪ من السكر و٣٦٪ من اللحوم تستورد من الخارج. ونحن امام واقع عربي يكشف لنا عن ان ٢٢٪ فقط من مساحة الوطن العربي تزرع الآن. وان معدل الدخل الفردي السنوي لأبناء الدول المنتجة للنفط يزيد ١٤ ضعفاً على ابناء امتهم في الدول غير النفطية ١١٥٠٤ على ٨١٦، وان الفارق بين اغنى قطر وافقر قطر عربي يساوي ٨٨ ضعفاً وان الاقتصاد العربي يعاني من تبعية اقتصادية للغرب الصناعي، ومن هيمنة مفهوم غربي للتنمية، وان التبعية التكنولوجية بازدياد، وكذلك هجرة الكفاءات وضعف استثمار الثروة البشرية، والتبعية الفكرية والثقافية، والاعتماد الاستسلامي على الخبرة الاجنبية التي تبلغ نسبتها ٤٧٪ من القوة العاملة في السعودية. وضعف التبادل الاقتصادي والثقافي والامني والعسكري فيما بين الاقطار العربية والهدر في الامكانات والموارد والفرص المتاحة، واستمرار النسب العالية للامية وضعف الثقافة الجماهيرية الى آخر ما في الصورة من ظواهر سلبية..

ولكن خلف الاحصائيات والارقام، تقوم التناقضات التي اشرنا اليها، تناقضات التجزئة والتخلف والاستغلال، وتكمن معاناة الأمة التي تناضل واقعها، وتوجد المؤامرة الكبرى على النهضة العربية المعاصرة التي تزداد اتساعاً وضراوة، وتجعل الواقع العربي في حالة ازمة دائمة.

لذلك لابد لنا ان نتبين الحركة العميقة داخل الواقع العربي، وما يعتمل في هذا الداخل من معاناة قومية شاملة، ومن صراع يرتفع احياناً الى مستوى الحياة والموت، اي الى المستوى الذي تكشف الأمة خلاله عن حقيقتها البطولية الحضارية، وان الواقع الراهن لا يعبر عن إرادتها وعن طموح جماهيرها، وعن نزوعها التاريخي وروحها الرسالية.

ان جانباً كبيراً من الازمة الراهنة التي يمر بها الواقع العربي،

ليس سوى نتيجة طبيعية لسلسلة الازمات التي عاشتها الأمة جراء التناقض الصارخ بين حقيقتها وبين واقعها خلال مرحلة الانحطاط التي امتدت على ستة قرون، منذ منتصف القرن الثالث عشر ـ اي سقوط بغداد عام ١٢٥٨ م ـ حتى منتصف القرن التاسع عشر ، الذي بدأت معه طلائع النهضة العربية المعاصرة.

وكذلك نتيجة للظروف التاريخية لمسيرة النهضة، التي فرض عليها التحالف الاستعماري الصهيوني، ثم الامبريالي ـ الصهيوني ، واخيراً، الامبريالي والصهيوني والخميني ـ ان تكون مسيرة صراع تاريخي، ومعارك مصيرية متلاحقة. وان يكون صعودها نحو استكمال شروط التكافؤ والنجاح في مواجهة التحديات، طريقاً شاقة وصعبة، مليئة بالنكسات والمفارقات وصور اللا معقول جنباً الى جنب مع صور البطولة الخارقة، والانجازات الرائعة.

فاذا اكتفينا بتتبع الفصول الأخيرة من هذه المعاناة القومية، لاحظنا ان التناقض الحاد بين حقيقة الأمة وبين واقعها، قد برز بوضوح امام الجماهير العربية منذ عام ١٩٤٨ ـ عام النكبة ـ عام احتلال فلسطين. لأن مواجهة المؤامرة العالمية ـ الصهيونية، كانت تتطلب واقعاً عربياً يحمل الحد الادنى من القدرة على التعبير عن روح الأمة وامكانياتها واستعداد جماهيرها النضالي.. الأمر الذي لم يكن متوفراً في الانظمة العربية التي ظهرت بمظهر مجموعة من الأصفار، امام اخطر تحد مصيري معاصر يواجه الأمة.

لذلك اخذت احداث المرحلة الممتدة على الاربعين سنة الماضية، اي بين تقسيم فلسطين عام ١٩٤٧ وعام ١٩٨٧ الذي نواجه فيه المؤامرة الامريكية الصهيونية الايرانية الأخيرة. لإطالة الحرب، وذبح الفلسطينيين في مخيماتهم.. اخذت مسيرة هذه الاحداث طابع معركة متصلة، مع الذات ومع الآخر.

ان عام ١٩٤٧، له دلالة تاريخية كبرى في حياتنا القومية. فهو يؤشر حقيقتين من طبيعتين متناقضتين:

أ ـ فهو من ناحية يسجل انتصاراً لأعداء النهضة العربية، لأنه تتويج لحلم صهيوني، وضعت ركائزه الأولى في المؤتمر الصهيوني الاول عام ١٨٩٧، واصبح مخططاً استعمارياً ـ صهيونياً منذ وعد بلفور ١٩١٧.

ب ـ وهو من ناحية اخرى، يسجل انتصاراً للنهضة العربية، وبداية مرحلة جديدة في مسيرتها.. فقد ملأ تأسيس البعث في هذا العام ١٩٤٧، الفراغ الفكري والسياسي والتنظيمي، الذي كان يشكو منه الواقع العربي.

لذلك جاءت احداث الخمسينات تؤشر صعوداً في حركة الواقع العربي باتجاه الوحدة والحرية والاشتراكية، وباتجاه استلام الجماهير لزمام المبادرة النضالية، والتكامل بين القوى المعبرة عن روح النهضة القومية: البعث، وثورة الجزائر وثورة عبدالناصر. فقد استطاعت الأمة العربية، وبالرغم من تفاوت حجوم التحدي للارادات الوطنية، ان تحقق حالة من الثقة بالنفس وبالمستقبل، وان تجعل من الخمسينات مرحلة تضامن وحدوي، وتوجّه وحدوي، وتكامل بين ثورات الاقطار وبين اهداف الجماهير ومتطلبات التغيير السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي للواقع العربي، من اجل مجابهة التحديات المصيرية. وقد برزت صورة هذا التوجه الوحدوي، والتكامل بين الاهداف الوطنية والقومية، بأجلى صورها في الموقف من نكبة فلسطين، والموقف من ثورة الجزائر، وامام العدوان الثلاثي على مصر. وقد تتوجت مرحلة الخمسينات والمد الوحدوي التحرري التقدمي الذي عبر عن روح النهضة القومية، بوحدة ١٩٥٨، التي تعيش اليوم الذكرى التاسعة والعشرين لقيامها. والتي كانت جواباً تاريخياً على تحديات المرحلة.

ولكن (مرحلة الستينات) جاءت لتؤشر خطوات متفاوتة في الصعود والهبوط، لأن المبادرة التي كانت في الخمسينات بيد التيار الشعبي الوطني الذي ازداد كثافة قومية مع تصاعد المجابهات القومية.. هذه المبادرة التي استبقت الصيغ التقليدية، في النضال والعمل السياسي التقليدي، وتغلبت على مغامرات الانقلابات العسكرية وحولتها الى خبرات ثورية.. قد تراجعت لأن وحدة ١٩٥٨ لم تتمكن من تجاوز ذاتها، وتناقضاتها الداخلية، التي فسحت المجال لانتقال زمام المبادرة الى اعداء الوحدة والتحرر والتقدم، في الداخل والخارج.

ان وحدة ١٩٥٨ التي تحققت بين سورية ومصر، كانت تحدياً مزدوجاً، لصانعيها ولأعدائها. وجاءت التجربة لتؤكد ان تحدي التجزئة المدعوم بالمخططات الاستعمارية والصهيونية لا يمكن مواجهته والتغلب عليه بالاعتماد على الصيغ البيروقراطية التي تخنق المبادرات الجماهيرية، وعلى الحسابات الاقليمية، وبمعزل عن تقدير متطلبات الصراع مع اعداء الوحدة. لأنه صراع مصيري يفترض ان تكون متطلباته هي التي تقرر المستوى الذي ينبغي ان يقوم عليه البناء الوحدوي ـ وهي التي تحدد طبيعة المعركة الداخلية مع تناقضات الواقع ـ واولوياتها، وصيغها وادواتها..

لذلك كان فشل حكم الوحدة عام ١٩٥٨ في تجسيد منطق الوحدة الثوري الديموقراطي، وفي تعبئة جماهير القطرين المتحدين، ومن حولهما جماهير الأمة بكاملها، لمواجهة التحدي الخارجي.. كان هذا الفشل مقتلاً للوحدة.

وقد ظهرت بوادر التركيز التآمري ضد تجربة الوحدة، في الانحراف الذي تعرضت له ثورة ١٤ تموز في العراق، حتى لا يأتي العراق الجديد بوزنه القومي لانقاذ الوحدة. فكان التآمر على العروبة في العراق يسير في خط مواز للتآمر على الوحدة.

وجاءت نكسة الانفصال لتطبع عقد الستينات بطابع النكسة، ففشلت المحاولة لتجديد الوحدة بين البعث وعبد الناصر، بعد ثورة ١٤ رمضان، وكانت الحصيلة ردات ونكسات متتالية، في ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣ و ٢٣ شباط ١٩٦٦، وكانت اخطرها هزيمة حزيران ١٩٦٧.

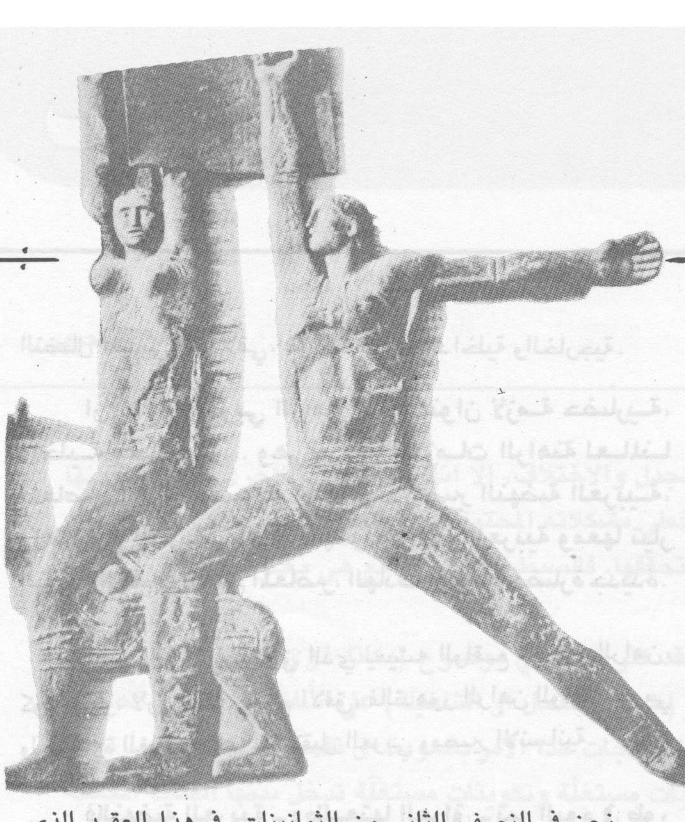
وكان لابد ان تتغلب التحديات الداخلية والخارجية وان يؤدي الفشل الى خلق حالة مناقضة للخمسينات، فأخذت الاتجاهات الاقليمية والامية والرجعية تتجرأ على العمل القومي الوحدوي التحرري، والمغامرات العسكرية والادوار المشبوهة تتصدى لوقف المد الجماهيري، واتسعت من جديد المسافة بين واقع الأمة وبين حقيقتها النضالية. ولكن نهاية الستينات حملت معها في عام ١٩٦٨ بداية طور جديد فكانت السبعينات امتداداً لتطورين متعاكسين في الواقع العربي:

أ ـ الأول، ايجابي يتمثل في التغيير الثوري الجديد الذي تحقق في العراق مع ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨، وكذلك في صمود المقاومة الفلسطينية بعد هزيمة حزيران.. وهما الحدثان المعبّران عن روح النهضة، وعن صمودها وجرحها، ونضج نضالها.

ب ـ اما الثاني فهو امتداد لنكسات الستينات، وحصاد لمرحلة الفشل والخلل في موازين التحديات الداخلية والخارجية. لذلك فقد طغت ظواهر التزييف على الواقع العربي، التي اصبحت تقدم حرب التحرير في ثوب خديعة تاريخية، اسمها حرب تشرين، وتجعل الحديث عن تحرير فلسطين غطاء لمخططات الاستسلام ولتصفية القضية الفلسطينية، والتآمر على الوحدة والوحدوية، وعلى مستقبل العروبة وقضية النهضة العربية، وذلك عبر مواقف وادوار وصفقات خيانية سافرة.

وقد كان لأنظمة الردة في سورية وفي مصر المتمثلة بدور حافظ اسد، ودور السادات، الدور الاول في التلاعب بالقيم الوطنية والقومية، وبالحقائق التاريخية. والتساهل بالحقوق والتفريط بالارض، وزج القطر في اللعب الدولية والتآمر المركّز على القضية الكبرى القضية المصيرية للشعب العربي ـ قضية فلسطين.

وقد جاءت احداث لبنان بعد حرب تشرين، لتجعل من النصف الثاني للسبعينات، ساحة للكشف عن تلك الادوار المهدمة لطاقة الأمة، المفتتة لوحدتها، الممهدة للصلح مع العدو وقد كانت زيارة القدس، ومذابح تل الزعتر، وتحويل لبنان الى مقبرة لابنائه ولابناء فلسطين، امثولات صارخة على مدى توغل بعض الانظمة العربية في العمل على تردي الواقع العربي، واضعاف قدرته على مواجهة التحديات والمؤامرات، لأنها لعبت دوراً تآمرياً لا يقل خطورة عن دور المخططات الاجنبية.



نحن في النصف الثاني من الثمانينات، في هذا العقد الذي انكشفت فيه كل نواحي القوة والضعف في الواقع العربي الراهن، وكل قوى الانحطاط والنهضة. لقد جاءت الثمانينات لتسقط الستار عن الفصول الاخيرة للمؤامرة على الأمة ونهضتها.

فقد شهدت الثمانينات في نصفها الاول، اندلاع الحرب العدوانية الايرانية، والغزو الصهيوني للبنان، ثم ضرب المفاعل النووي العراقي، وبات التحالف الامبريالي الصهيوني الشعوبي، يكشف عن اسراره، خطوة خطوة.. فالدور الخميني يأتي ليكمل الادوار المعادية للأمة العربية في تمزيق جسدها، وتفتيت روابطها، واحباط نزوعها النهضوي، وتشويه رموز رسالتها وقيمها الروحية الحضارية والانسانية.

ولم يأت النصف الثاني للثمانينات، الا وكان التحالف بين المخططات الصهيونية والامريكية والفارسية، قد بلغ الذروة في التآمر على العراق.. رمز النهضة القومية ـ وعلى المخيمات الفلسطينية ـ رمز الصمود العربي.

وقد ادى انفضاح التحالف السري المكتوم بين السياسات الصهيونية والايرانية والامريكية، الى انكشاف ازمة حضارية، تتجاوز السياسة الى المبادىء الديموقراطية والاخلاق والقيم الحضارية للتعامل الدولي. فانكشف فساد الاسس التي تقوم عليها السياسات، لدى الغرب الامريكي وحليفته، الصهيونية والايرانية، والاستهتار بمصالح الشعوب وبمصير السلام جراء الامعان في العداء للعراق وللأمة العربية.

وهكذا يتجلى الواقع العربي الراهن من جهة في صورة (مأزق قومي) تعيشه الاوضاع العربية، و (أزمة حضارية) عالمية يعيشها الغرب الاستعماري. ومن جهة اخرى، تقابلها، صورة انتصار روح النهضة العربية متمثلة بالعراق وبالصمود الفلسطيني.. روح

النضال المبدئي الاخلاقي، على التحديات الداخلية والخارجية.

ان المأزق العربي الراهن، هو عنوان لأزمة حضارية، داخلية وخارجية... وهي من بين الأزمات الراهنة لعالمنا المعاصر، اكثرها مصيرية. لأنها تهدد مصير النهضة العربية، والمشروع التاريخي الذي تنهض به الامة العربية ومعها تيار التغيير العام في العالم المعاصر، الهادف الى بناء حضارة جديدة.

إن اخطر ما في المأزق الذي يعيشه الواقع العربي الراهن، كونه يبدو، لأول وهلة، عديم الافق. فالتدهور الراهن للواقع العربي ولحضارة الغرب، يهدد المستقبل العربي ومصير الانسانية.

فالنهضة العربية ـ وطليعتها العراق ـ تمر اليوم في طور ولادة تاريخية لانسان جديد ولانسانية جديدة وهي تتقدم حركة النهضة في العالم المعاصر، المعبرة عن قلق الشعوب وعن ارادتها في بناء حضارة جديدة.

فالعصر الذي نعيش فيه، هو عصر حضارة استنفدت قدرتها على التجدد. فالعالم يفتش عن حضارة جديدة، بعد ان امتلك كل قوى التدمير الكامل والشامل للبشرية.

انه عصر المنافي والمتاهات والعبث المجرم اللا مسؤول بالقضايا الكبرى للوجود الانساني.. (عصر المنافي)، الذي يعيش فيه الانسان في منفى داخلي ذاتي، ومناف خارجية مفروضة عليه.. إنه عالم الضياع عن الذات او عن معنى وجودها.. إنه العالم الذي يجزئ الانسان في داخله، ويبيد شعوباً بأكملها، ويسخر من التاريخ، ويتحدى القِيَم.. فهو اذن يعبر عن مرحلة استنفدت المبررات الحضارية للوجود. لذلك يعلو فيها صوت القوة الغاشمة، والارهاب الكبير، ويتحكم منطق العصابة في العلاقات الدولية.. وينعكس ذلك كله على تجارب الشعوب الناهضة التي تتهيأ لانبعاث جديد.

بيد ان هذا الطابع المأساوي، الذي يكاد يحجب في اللحظة الراهنة كل آفاق المستقبل، انما يشير الى الوجه الآخر من الحقيقة.. الى الوجه الاعمق تعبيراً عن حركة الاحداث. اي الى بوادر الولادة الجديدة لفجر جديد.

فالواقع العربي الراهن يطل خلال بطولات العراق وانتصاراته على مستقبل جديد للنهضة العربية، وعلى دور اصيل في مسيرة العالم الحضارية.

لقد ادركت تجربة العراق الثورية الاصيلة، التي تقودها قيادة تاريخية ان الجواب على جميع الاسئلة التي يطرحها واقع العرب اليوم، وعلى تحدياته المصيرية، يكمن في تغيير هذا الواقع تغييراً يبعث الشخصية الحضارية من جديد، ويفجّر كل ثروات الحياة.. وهذا ما فعله العراق. وبهذا العمل التاريخي الخلاق استطاع العراق ان يحول كل ما فيه من كم ومن ارقام الى حقائق حية نوعية بطولية وحضارية. وبفضل هذا الموقف التاريخي البطولي، افشل العراق المؤامرة الخمينية المكملة للمؤامرة الصهيونية، وحقق لنفسه ولأمته الانتصار التاريخي.

فالافق الذي انفتح امام الواقع العربي الراهن، هو افق البطولة والانتصار التاريخي، انه الافق القومي الحضاري الذي تنبعث فيه حقيقة الامة، لتكشف بشكل حاسم، ان ما في الواقع العربي الراهن من تردٍ وتخلف وتشتت وضياع، هو بقايا مرحلة سلبية طويلة، واوضاع مصطنعة ومفتعلة وسطحية، تدعمها قوى ومصالح ومخططات اجنبية. فان كانت الازمة الراهنة للواقع العربي تكشف عن مؤامرة مصيرية راهنت على استمرار الضعف والتدهور في الواقع العربي فان الجواب التاريخي قد جاء من العراق. فقد كانت انتصارات العراق صفعة تاريخية لقوى الانحطاط في الواقع العربي، ولقوى التآمر المعادية مجتمعة.

ان صمود العراق وانتصاره الى جانب صمود ابناء الشعب العربي الفلسطيني في الارض المحتلة وفي لبنان، هذا الصمود التاريخي هو اللبنة الاساسية في بناء صرح المرحلة العربية الجديدة، وهو الافق التاريخي الذي سوف يبنى في ظله العمل العربي المستقبلي، الذي يخترق حدود التجزئة، ليوحد الطاقات العربية المستعدة للانفجار، وللعطاء، وللمتابعة الصمود الذي جعل منه العراق طريقاً ثابتاً حتمياً، والدليل الفكري والعملي لمرحلة بطولية عربية كفيلة بان تحول تحديات اللحظة التاريخية الراهنة الى دروس مستفادة، وخطوات ناجحة على طريق المستقبل. والعراق اليوم هو نداء تاريخي نحو عمل عربي مستقبلي.. انه النداء الموجه الى القوى المستقبلية التي تعبر عن الحقيقة النضالية والحضارية للأمة.

فالعمل العربي المستقبلي هو الافق الباقي للواقع الراهن، لكي يخرج من ازمته.. انه العمل الممتلك للوعي التاريخي وللارادة النضالية وللصلة الحية لجماهير الأمة، والذي يشهر اسلحته التاريخية في وجه التحدي الخارجي، وفي العمل لتصحيح المعادلة الداخلية للواقع العربي.. إنه العمل الذي يجسد ارادة النضال الموحد تحت راية الوحدة وارادة العمل الديموقرطي تحت راية الايمان بالحرية، وارادة الجماهير العربية الكادحة من اجل الاشتراكية.. انه العمل من اجل تغيير الواقع العربي الراهن باتجاه التعبير عن روح النهضة العربية المعاصرة.

٨

النفط وأسعاره بين الماضي والحاضر

الأستاذ علي غنام

اما العامل الثالث الذي اسهم في انهاء عصر «ستاندرد»، فيتمثل في ظهور مارد جديد نجم عن: تولي ديتردنك قيادة الهولندية من جهة، وتعاون الهولندية و «شل»، ثم اندماجهما معا في شركة قابضة واحدة من جهة اخرى.

● ديتردنك في سطور:

في هذه الحقبة دخلت الشركة الهولندية الملكية طورا جديداً على يد هنري ولهلم اوغست ديتردنك (١٨٦٦ ـ ١٩٣٩) H. W. A. Deterding الذي أوصى به كسلر كخليفة له، وبعد شيء من تردد مجلس الادارة ـ نظرا لصغر سنّه وحداثته في الشركة وعظم المسؤولية المراد اناطتها به ـ لم يجد المجلس امامه رجلا واضحا كـ «ديتردنك» الذي كان معروفا جدا لدى مدراء الشركة، واليد اليمنى لـ «كسلر»، وبديله في الملمات.[٢٩٥] ولا سيما انهم ارتأوا بانه قد آن الاوان لان يوضع تاجر على رأس الشركة بعد ان نظم الجانب الصناعي فيها ولقي اهتماما من قبل ادارتها بوصفه الهدف الرئيسي، في حين ما زال تنظيم النقل والمبيعات مرتجلا تقريبا. و «كان ديتردنك وما زال، بطبعه ودربته، تاجرا روحا وقلبا».[٢٩٦]. وهذه اهم سمة اتسم بها او «على كل حال اثمن ما اكتشفته الشركة الهولندية فيه»[٢٩٧] حسب تعبير مؤرخها وامين سره (سكرتيره) الموثوق لسنين عديدة والذي افاض في تعداد مناقبه. ولا عجب في ذلك، فـ «ديتردنك» كان بطله من ناحية، «وجيرتسون» كان يدرك أن «ديتردنك» سيقرأ كتابه من ناحية اخرى،[٢٩٨] فضلا عن ان ديتردنك لم يكن رجلا عاديا. ولذا جاء كتاب جيرتسون يعكس وجهة نظر ديتردنك الى حد بعيد جدا، فـ «قوة ديتردنك تكمن اساسا في قدرته على ان يحتفظ بعقل مفتوح ليرى الحقائق بعين لا تغش... وفي استعداده لانتهاز الفرص كما تحدث من اجل ان يحقق هدفا حدد سلفا... وفي مقدرته على رؤية المسائل الاكثر تعقيداً في صيغ مبسطة، على انه هبة نادرة، وبخاصة في المراحل الانتقالية... انه ذو نزعة دولية اكثر من سلفه كسلر... انه بلا ريب نابليوني «في جسارته وكروملي في شموليته[*]». انه عمل من اجل الصناعة النفطية في العالم القديم ما عمله روكفلر في العالم الجديد».[٢٩٩]. غير ان «جيرتسون» نفر من «اتهام» الآخرين لـ «ديتردنك» بانه محتكر «كما لو كان روكفلر آخر»[٣٠٠] وانبرى للدفاع عنه على الرغم من مقولته آنفة الذكر بان ديتردنك «عمل من اجل الصناعة النفطية... ما عمله روكفلر». والحق ان ديتردنك لم يكن سوى ديتردنك في قالب روكفلر من حيث نزعته الاحتكارية، او «رجل في قالب روكفلر من حيث طموحه وممارسته في الاقل»[٣٠١]. على ان الفارق بينهما بهذا الصدد، يعود الى سعي روكفلر في ان يبقى المحتكر الوحيد للصناعة النفطية، في حين كان ديتردنك يدرك تماماً استحالة تصفية ستاندرد وروكفلر واقصى ما كان يطمح اليه ان يكون المحتكر الثاني الشريك، فـ «عقيدته ان الشركات العظمى تستطيع ان تستمر في طريق النجاح والازدهار، في حالة واحدة فقط، وهي اجتناب اللجوء الى وسائل الاحتكار في الاسواق. **ان تصفية المنافسين الصغار، عمل ذكي بالطبع، ومساعد على التقدم، ولكن العمالقة لا يجب ان يتقاتلوا قط، ويهدموا معابد ارباحهم**»[٣٠٢] بأيديهم! اذاً هما متفقان من حيث هما مختلفان، على ان هناك اوجه اختلاف بينهما، فـ «روكفلر» صناعي و «ديتردنك» تاجر، والاول ظاهرة افرزتها صناعة النفط في بلاده، والآخر ظاهرة افرزتها صناعة النفط في البلدان المستعمرة، والأخير غريب، وروكفلر من اهل البيت، وديتردنك كان في مقتبل العمر، وروكفلر كان في أرذل العمر، والأخير سوقه اساسا في الداخل، وديتردنك سوقه اساسا في الخارج، والاخير كان مستقبله امامه، وروكفلر خلف مستقبله وراءه لانه استنفد كل مزاعمه، وديتردنك كان في طور التبشير بـ «انجيل التجارة الحرة»! فها هو مؤرخ الهولندية نفسه يقول: «انه رجل ذو فكرة واحدة»، الا وهي: سياسة حرية التصرف Free hand Policy[٣٠٣]. غير ان حرية التجارة

(*) هذه المقولة الاخيرة منسوبة من قبل فيشر الذي اطلق بدوره عليه «نابليون النفط».

لدى «ديتردنك» لا تعدو كونها حلبة تقتصر على الكبار والقدماء منهم ايضا دون الجدد، حيث جاء في مذكراته: «ان تاجر الزيت الكبير، كي يستطيع ان ينافس بنجاح في الاسعار يجب ان يكون له حق الدخول في جميع اسواق الدنيا. وهي حقيقة اصبح مسلما بها من جميع التجار الامريكيين، ايا كان موقفهم السابق من منافسيهم عبر البحار في الماضي. ولكننا يجب ان نتذكر في الوقت نفسه، انه اذا حاول ذلك (الدخول) عدد كبير، دون اعتبار للمنافسين، فاننا سنكون قد خلقنا عددا كبيرا من المرافق المتماثلة التي تستلزم زيادة كبيرة في النفقات العامة للاداء... ولذلك فانه لابد من التعاون». ويعقب على ذلك ريتشارد أوكنور بقوله: «التعاون نعم، ولكن ضد القادمين الجدد».[٣٠٤] اما عمل «ديتردنك» فيشكل، من وجهة نظر امين سره، تصحيحا لانجيل التجارة الحرة لا نكرانه، فيما يتعلق بأمور ثلاثة: نقل حر، وانتاج حر، وسعر حر! لأنه «ولد ونشأ تاجرا حرا»[٣٠٥]. هكذا رآه مؤرخ شركته. اما ديتردنك، فقد رأى نفسه مازحا بانه «اكبر ساذج». والارجح انه اعتداد في معرض التواضع! غير ان ديتردنك ليس كما ذهب مؤرخ شركته تماما، ولا كما ذهب هو في تقييم نفسه البتة. ولكنه تاجر عالمي ماهر غريب. ولما كان مقدار الربح هو مقياس نجاح التاجر، فان «ديتردنك» قد حقق «ارباحاً» شتى لأن الظروف قد واتته، واحسن استغلالها، ولانه كان طليقا في كل شئ تقريبا، ولأنه «**كان احد نوابغ المحاسبين الذين سينظرون الى ميزانية الشركة بوصفها** حملات عسكرية... وكان رجلا هزيل الجسم، لا يتمتع بثقافة رسمية، سئ المزاج. ولكنه يتمتع بشخصية ساحرة، وعينين نفاذتين، وطموح عال. لذا سماه زملاؤه الهولنديون بالحروف الاولى من اسمه «H. A. W» وهي تعني باللغة الهولندية: عالم بكل شئ».[٣٠٦]

أما سياسة ديتردنك، فتتلخص في: (١) تعاون الشركات الكبرى في الاحتفاظ باحتكارها، واقتسام الاسواق فيما بينها، وفرض اسعار مجزية يصفها ديتردنك بانها "عادلة ومناسبة ومحترمة". (٢) حق افادة الشركات من الميزة الجغرافية الخاصة بها.

اما اهدافه، فقد عبر عنها امين سره بقوله: «لم يكن ديتردنك يهدف الى تحقيق امر مجيد ومدهش، وانما كما يهدف الى خدمة المصلحة العامة، وخلق نظام اقتصادي جديد، واقامة شركة تجارية جبارة. اما غرضه، فغرض اي تاجر سواء أكان كبيرا ام صغيرا تحقيق شئ واقعي جدا: ان يكسب مالا»[٣٠٧] والحق انه اذا ما وضعنا جانبا خدمة المصلحة العامة وخلق نظام اقتصادي جديد، يكون «جيرتسون» قد اصاب كبد الحقيقة من ان ديتردنك كان غرضه اقامة شركة جبارة وكسب المال، ولا سيما ان التجارة تفضي ببعض اصحابها او قل ما تشاء الى التحلل بقدر او بآخر من اشياء كثيرة او قليلة ازاء اوطانهم ومواطنيهم في سبيل الربح. اما التجار الغرباء، فانهم اكثر عرضة من غيرهم، و «ديتردنك» لا يعدوكونه واحداً من اولئك التجار الغرباء، حيث «لم ينتسب ديتردنك لأي بلد، وكان لا يفرق بين هويته وهوية سلسلة من البلدان المختلفة».[٣٠٨] بل ولربما لم ينتسب الى شئ غير ذينك الهدفين وما نجم عنهما من نفوذ ومكانة وجاه ومتع حتى قيل عنه ايضا «هناك شئ غير هولندي في مغامرات ديتردنك الزوجية المتكررة، وهناك ما هو غير هولندي فيه بقدر اكبر ايضا وهو استمتاعه بمظاهر الأبهة والبروز كالسيارات الفخمة والنساء الحسان، ويبدو ان الكالفينية(*) لم تمسه مطلقا»[٣٠٩]. ويعود كل ذلك على الارجح الى: نشأته ومهنته وغربته وطموحه. ففيما يتعلق بالنشأة يمكن القول ان «ديتردنك» نشأ نشأة «عالمية»، فما ان فتح عينيه حتى وجد نفسه في بيت «ملئ بطرف تذكارية جلبت من الخارج من: بوصلات ونماذج للسفن وتحف من بلدان مختلفة، وجمعت من قبل اجيال عديدة من البحارة ممن ينحدر منهم ديتردنك»[٣١٠]. وعندما كان صغيرا كان يؤمل نفسه بمستقبل زاهر عن طريق احدى الحرف في جزر الهند الشرقية. كما أن اختياره لدراسة اللغات الاجنبية يوحي بشئ من ذلك، حيث «درس الانكليزية والفرنسية والالمانية في مدرسة المواطنين المتفوقين التي ظل يدرس فيها حتى بلغ السادسة عشر، **لأنه كان يعلم بأنه سيضطر في وقت ما الى التحدث بهذه اللغات كما تحدث بلغته**».[٣١١] ولعل بقاءه لستة اعوام في وظيفة مملة(*) حتى يستطيع ان يلم بقواعد التجارة والتمويل[٣١٢] يلقي مزيدا من الضوء على طبيعة اختياره. اما غربته، فتتمثل في انه امضى معظم حياته العملية خارج بلاده بدءاً بجزر الهند الشرقية، فبريطانيا، واخيرا المانيا، حيث غادر وطنه الى جزر الهند الشرقية، وهو في الثانية والعشرين من عمره، ملتحقا بوظيفة في الشركة التجارية الهولندية التي كانت تشبه شركة الهند الشرقية البريطانية فيما يتعلق بوظيفتها الاستعمارية،[٣١٣] وفي عام ١٨٩٦ التحق بالشركة الهولندية الملكية في المنطقة نفسها. ثم ما لبث ان غادر وطنه ومستعمرات بلاده الى بريطانيا في الحادي عشر من تشرين ثاني عام ١٩٠٢. فقبل ان يكمل العامين في منصبه انتقل «ديتردنك» المدير العام الجديد للشركة الهولندية الملكية من عاصمة بلاده الى مدينة لندن متخذا منها مقرا لاقامته من اجل الانتفاع من مزاياها العديدة، ولا سيما انها «احتلت، بشكل كامل ونهائي، المكانة التي شغلتها امستردام في القرن الثامن عشر»[٣١٤] فبعد عام 1815 اصبحت المركز المتميز لتمويل النمط الجديد الناهض للمشروع الرأسمالي الكبير،[٣١٥] ثم ما لبثت ان غدت مركزا صناعيا وتجاريا وماليا بارزا يؤم لغرض المساعدة والارشاد. وكان «ديتردنك» واحدا من اولئك الذين اموها لا لغرض المساعدة والارشاد، وانما لغرض التعاون والتحالف، لأن ديتردنك كان على درجة من الذكاء والادراك بان مناطحة «ستاندرد» تحتاج الى حماية دولة بمستوى بريطانيا، كما ان سلامة المستعمرات الهولندية ذات الامتيازات النفطية نفسها من الخطرين الخارجي والداخلي لا يمكن ان تصان الا بتحالف الدولتين وتلاقي مصالحهما. وكان يدرك ايضا بانه لابد من ثمن لقاء الانتفاع من تلك المزايا والتظلل بالمظلة البريطانية. وكان الثمن ان «اصبح انكليزيا بكل ما في الكلمة من معنى، واشترى مزرعة في نورفولك، وادار المجموعة (الشركة) من مركزه في لندن، وبعد انتهاء الحرب كما اوصى الاميرال فيشر من قبل رفع الى رتبة فارس(*) تقديرا لخدماته

(*) نسبة الى مذهب اللاهوتي الفرنسي البروتستانتي جون كالفين (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤)

(*) عندما ابلغته امه الارملة بضرورة اضطلاعه بمسؤولية اعالة الاسرة ترك الدراسة والتحق بوظيفة كاتب في احد مصارف امستردام وهو في السادسة عشر من عمره.

(*) منح رتبة فارس في السادس من كانون الثاني عام ١٩٢١

للامبراطورية البريطانية»(٣١٦). والحق انه اصبح انكليزيا ولكن ليس «بكل معنى الكلمة»، لانه «لا ينتسب لأي بلد» وليس له هوية، وانما له مصلحة اقتضت اليوم ان تلبس زيا بريطانيا، فلبس واياها ذلك الزي، ولذا كان بالأحرى تابعا لبريطانيا حتى غدا «ملكيا اكثر من الملك»، في حين «لم تكن شل (الهولندية) الا مجرد اداة، استطاع بها البريطانيون بمواردهم الضئيلة جدا من الزيت ان يغزوا السوق العالمية للزيت ويستولوا على قطاع كبير منها»(٣١٧). وبالمقابل فقد أمّن بذلك نمو الهولندية المتعاظم الذي ما كان ليكون على هذا النحو لولا المظلة الانكليزية التي ارتفعت فوق رأسها حيثما حلت في رحاب الامبراطورية البريطانية.

أما طموحه، فقد كان عاليا، ولذا، فان الانتساب الى بلد ما قد يحد منه، وبخاصة أن النفط سلعة حيوية عالمية طيارة، وان هولندا دولة صغيرة لا مكان لها بين القوى العظمى، وان ماحصلت عليه من مستعمرات كان في غفلة من الزمن. و «لكن عندما اتسعت طموحات شركة «شل» وطموحاته، أصبح للمرة الثانية لا يعترف بالروابط التي تشده الى محيطه، ولا يستقر على حال، **فبدل المساكن والزوجات والآراء السياسية**، حتى انتهى به المطاف في المانيا، **حيث عاش نازيا ملتزماً**»(٣١٨). والحق أن انتوني سامبسون كان محقا فيما ذهب اليه ماعدا ما انتهى اليه من حكم، فـ «ديتردنك» ليس من النوع الذي يلتزم بغير مصالحه وطموحه، كما يبدو. ولذا فان اختياره لالمانيا يشبه اختياره لبريطانيا في مطلع القرن العشرين، والفارق الوحيد انه أصاب في اختياره الاول واخفق في الثاني. فـ «العالم بكل شيء»! يبدو أنه قدر أن المانيا ستنتصر وما عليه الا ان يستبق ذلك الانتصار لينال نصيبه منه، ولكن خانه التقدير هذه المرة(*). ولعل ماذكره رئيس شركة شل جون لودون J. Loudon فيما بعد يؤيد ذلك عندما قال: «لا أعتقد شخصيا انه كان نازيا مقتنعا. وأظن أنه كان من نمط الرجال الذين حققوا نجاحا في الحياة.. ويعتقدون بأنهم يعرفون حلولا لكل المعضلات. وانه ظن أن النهج الذي كان يسير عليه هتلر لاعادة المانيا الى الواجهة، جهد يستحق البذل»(٣١٩)، ولكن خاب ظنه.

ولذا، فان نشأته ومهنته وغربته وطموحه أفضت به الى انه «لم يكن يعني كثيرا بالنقط الدقيقة التي تتعلق بالمبادىء أو الضمير، **فقد كانت الفكرة التي تسيطر عليه، هي الحصول على النتائج المطلوبة والأرباح، دون أن يهتم بنوع الوسيلة التي توصله الى غرضه. كانت في طباعه تلك الجرثومة لخاصية رجال الأعمال الناجحين الذين يهمهم الوصول الى غاياتهم أولا، بأية وسيلة من الوسائل**»(٣٢٠).

على أنه لا يمكن استبعاد أثر نزعته التسلطية والاستعلائية والاستغلالية (عداوه للاشتراكية) التي نمّت عنها ممارسته منذ أمد وكبرت بكبر سنه وشركته، أثرها في تزيين تقديره الخاطىء، فتلك عوامل مشتركة بينه وبين هتلر، أولم ينسب اليه القول ـ ناهيك عن الممارسة ـ: «لو كنت ديكتاتور العالم ـ أيها الطابع أرجوك ان تنضد الجملة التالية بحروف كبيرة ـ لأطلقت النار على كل المتبطلين عندما يقع بصري عليهم»(٣٢١). كما كانت رسائله الى مركز الشركة «تفتقر الى الاحترام على صورة تجعلها أقرب شيء الى الغطرسة»، ثم مالبثت أن «أصبحت هي الغطرسة عينها في أبشع صورها»(٣٢٢) ثم افضت به الى جنون العظمة عندما بدأ مدراء شركة شل أنفسهم «يحملون الانطباع بان مدير الشركة العام قد أصيب بالجنون»(٣٢٣).

(*) وتجدر الاشارة الى ان ديتردنك قد توفي قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بستة اشهر. وحينها ارسل كل من هتلر وهرمان كورنك اكليلا من الزهور عند تشييعه.

التعاون والاندماج
بين الهولندية وشل

قلما يطرق موضوع الاندماج بين الشركتين: الملكية الهولندية وشل البريطانية دون أن يمهد له بتبيان أوجه الشبه أو التماثل أو قل التطابق والتوافق التي ذكرها مؤرخ الهولندية بوصفهما شركتين منتجتين للنفط في جزر الهند الشرقية، ومتعاقدتين مع المنتجين الآخرين في المنطقة نفسها لتسويق انتاجهم، ومسوقتين للنفط الروسي في الشرق، ومالكتين لما يفتقر اليه المنتجون الآخرون في جزر الهند الشرقية من أسطول ومستودعات للتخزين(٣٢٤). ثم انتهى الى أن هذا التشابه قد خلق قاعدة لذلك التعاون الذي كان يخطر دائما ببال كسلر، ولكن لم يقدر له أن يقود شركته الى هذه المرحلة الجديدة من تطورها حسب تعبير مؤرخ الشركة الهولندية(٣٢٥).

والحق أن هناك عوامل أخرى تضاهي تلك، إن لم تفقها في املاء ذلك الاندماج، الا وهي:

(١) تسويق الشركتين لمنتوجاتهما ومشترياتهما من المنتجات في سوق واحدة أساسا، سوق شرق السويس. علما بان تعاون الشركتين سينجم عنه تجمع يضم أكثر من ٥٠٪ من المصدرين الروس ومصدري جزر الهند الشرقية. أما المصدرون المستقلون سواء أكانوا الروس والبريطانيين في باطوم أم شركتي: دوردتش Dordtsche وهات Hatt في جزر الهند الشرقية، وسواء أكانوا مجتمعين أم منفصلين، فانهم لا يشكلون أهمية تذكر(٣٢٦).

(٢) انتماء الشركتين لدولتين مستعمرتين لمناطق متجاورة، بل ومتداخلة في بعض منها. اذاً، فالطمع بما ليس لهما عامل مشترك بينهما. واذا كان «الفلفل والتجارة» قد فرقا بين هاتين الدولتين الاستعماريتين بالأمس، فان النفط والتجارة يقربان بينهما اليوم بعد أن أدغم الفلفل أيضا في التجارة، واحتل النفط مكانته، وذلك لمواجهة أخطار شتى سواء أكانت خارجية أم داخلية، ولا سيما بعد أن دخل الاستعمار التقليدي طور الشيخوخة.

(٣) وجود منافسة خارجية مازالت تتربص بهما الدوائر، وبخاصة من قبل «ستاندرد» التي ارسلت البعوث الى جزر الهند الشرقية وقدمت العروض وحاكت المؤامرات دون أن تفلح. وعلى الرغم من أن الهولنديين كانوا «أبطال العالم في ازعاج الأمريكان» على حد تعبير كاتب سيرة ماركوس صموئيل، وعلى الرغم مما لاقاه أيضا مندوب «ستاندرد» أو بالاحرى جاسوسها من عقبات أفضت به الى أن يكتب لرئيسه أرشبولد في أيلول عام ١٨٩٨ بلهجة ساخرة تنم عن يأس: « ستكون فكرة جيدة جدا فيما لو

قدم الاسطول الأمريكي الى سومطرة، ولا شك أن الحرب التي يشنها الهولنديون ضد المواطنين الاشينيين «Achinese (*)» ستكون مبررا كافيا لقدومه في سبيل الدفاع عن الانسانية. واذا كان هذا ليس بالأمر المستطاع، فرجاء الا ترسل أحدا عدا الديبلوماسيين إن رغبت في أن تنجز أي شيء، على أن تحذرهم بألا يكونوا في عجلة من أمرهم»[٣٢٧]، على الرغم من كل ذلك، فان «ستاندرد» ما انفكت ماضية في مسعاها لاختراق جبهة الشركتين.

(٤) كون الشركتين تحدوهما رغبة مشتركة في قطع دابر أي احتمال لقيام منافسة داخلية لهما من قبل المنتجين الآخرين في المنطقة، فالكبار لا يروقهم قيام كبار غيرهم، بل يروقهم تصفية الصغار لكي لا يصبحوا كبارا أو إبقاؤهم فقط في قبضة اليد.

وعلى الرغم من أهمية هذه العوامل مجتمعة، السابقة منها واللاحقة، فانها لا تفضي بالضرورة الى التفاهم والاتحاد، وانما قد تفضي الى المنافسة والاحتراب أو الارتماء باحضان الاعداء من قبل أحد الطرفين، ولا سيما أن الشركات الثلاث (ستاندرد والهولندية وشل) قد سبق لها أن خاضت معارك معقدة «تواطأت فيها مع أصحاب النفوذ في المشاريع الأخرى متسترة باسماء مختلفة، وتآمرت كل واحدة منها مع الأخرى للقضاء على الثالثة»[٣٢٨] وهذا ما كان يؤرق الشركتين، والهولندية منهما على وجه الخصوص التي كانت ترقب بقلق بالغ المفاوضات بين «ستاندرد» و «شل» والتي لم تتنفس الصعداء إلا بعد أن غيرت شل وجهتها. والأرجح ان اختيار الشركتين للتفاهم والتعاون ومن ثم الاندماج يعود أساسا الى أن الشركتين لا تحتملان منافسة فوق المنافسة الخارجية، وبخاصة أن «ستاندرد» لم تحد عن سعيها لايجاد موطىء قدم لها في جزر الهند الشرقية بوصفه الوسيلة الوحيدة الناجعة للتغلب على هاتين الشركتين أو مشاركتهما على قدم المساواة في أقل تقدير. اذاً ليس هناك من حل وسط أمام الشركتين، فاما الاتفاق الكامل وأما المنافسة الشديدة، والأخيرة لن تكون إلا دامية، فالحروب المتكافئة غالبا ما تكون كذلك والمنتصر فيها منهزم.

ولم يكن خافيا على الشركتين أيضا أنه ليس بمقدورهما تصفية «ستاندرد» أو الانتصار عليها انتصارا ساحقا، لانها تمتلك امكانات وقدرات وتجارب ضخمة، ولانها تنتمي الى دولة كبرى، وفوق هذا وذاك، لأنها أصبحت تعتمد أساسا على السوق الداخلية التي أضحت، بحلول عام ١٨٩٠، تستوعب ٦٦٪ من مجمل انتاجها، في حين لم تعد صادراتها تشكل سوى ٣٤٪ بينما كانت، منذ عام ١٨٧١، تشكل ٧٠٪ من مجمل انتاجها، الأمر الذي كان يمكن «ستاندرد» من سلوك مزدوج: خوض حروب اسعار تخفيضية في الخارج، واحتفاظ باسعار عالية في الداخل معا، مما كان يعوض خسارتها بقدر أو بآخر، ويمد في أجل حروبها.

ولذا كان التعاون بين الشركتين مسألة مطروحة بين الطرفين قبل اطلالة القرن العشرين، وفي مطلعه «اقتنع الجميع بفكرة الاندماج وعدّوها الحل الطبيعي» اذا ما تم التغلب على التضارب أو الصدام بين الطبائع الهولندية والانكليزية»[٣٢٩]. والحق أن وفاة كسلر في الرابع عشر من كانون الأول عام ١٩٠٠ بـ «نابولي» وهو في رحلة عودته الى جزر الهند الشرقية، حالت دون معرفة بعد ومضمون التعاون الذي كان يخامره ويسعىٰ اليه، إلا انه كان، على كل حال، يقصر كثيرا عما اختطه خلفه حتى عد بعضهم «كسلر» نفسه عقبة أمام هذا الاندماج، فـ «لم يكن هناك إلا عائق واحد أمام هذا الاندماج، ولكن وفاة رجل في بحر عام ١٩٠٠ أزال هذا العائق الى الابد... فقد كان كسلر هولنديا وطنيا من الطراز القديم، الذي يريد الاحتفاظ بـ «رويال دتش»، هولندية مئة في المئة... في حين كان ديتردنك مستعدا للتحالف مع «ستاندرد» أو شل أوحتى مع الشيطان نفسه، لو ثبت أن الزيت هو أحد الموارد المعترف بها في الجحيم»[٣٣٠]. وكان لابد أيضا من ازالة عقبة أخرى، فالانداد يصعب وضع شراكة بينهم، مالم تحسم مسألة: لمن ستكون الغلبة. ولذا كان لابد من رجحان كفة أحد الطرفين اذا ما أريد أن تسير عملية الاندماج بيسر. وهذا ماتكلفت به التطورات اللاحقة التي جاءت لصالح الهولندية. وفوق هذا وذاك، فقد قيضت لمساعي الاندماج وساطة كفوءة مؤهلة ذات مصلحة حقيقية في نجاحها.

التطورات اللاحقة والوساطة:

عندما التقى ماركوس صموئيل حملة أسهم شركته في أول اجتماع سنوي عام عقدوه في السابع عشر من آب ١٨٩٩ قدم أول ميزانية عمومية للسنة التي انتهت في ٣١ كانون أول لعام ١٨٩٨، وأوعدهم بمستقبل زاهر مشيرا الى ماتلقاه من أنباء سارة عن حقل كوتي Kutei واصفا اياها بأنها «مرضية أكثر من أي نبأ استلم في أي وقت آخر»[٣٣١]. وفي الحادي والعشرين من حزيران عام ١٩٠٠ التقى ماركوس حملة أسهم شركة شل في اجتماعهم السنوي العام الثاني وعندما قدم تقريرا مشرقا عن أعمال الشركة لعام ١٨٩٩ مظهرا أنها حققت أرباحا تزيد عما حققته في العام الماضي بـ ٦٠٪. وعليه وزعت الشركة أرباحا على حملة أسهمها عن هذا العام بلغت ٨٪ و ٥٪ مؤقتا عن النصف الأول من عام ١٩٠٠،[٣٣٢] في حين لم توزع نظيرتها الهولندية عن عام ١٨٩٩ والعام الذي سبقه سوى ٦٪ عن كل عام على حدة، مسجلة بذلك انخفاضا حادا عما وزعته في الأعوام السابقة والذي بلغ ذروته (٥٢٪) في عام ١٨٩٧. ومن ناحية اخرى، انعكس تحسن مركز «شل» على قيمة أسهمها، حيث ارتفعت قيمتها الى ثلاث أضعاف قيمة اصدارها، فبينما كانت القيمة الاسمية للسهم مئة جنيه استرليني ارتفعت قيمته الفعلية الى ثلثمئة جنيه.[٣٣٣]

وفي الاجتماع السنوي الثالث للجمعية العمومية الذي عقد في الثامن عشر من حزيران عام ١٩٠١ لم يكن لدى ماركوس صموئيل مايبشر به مساهمي «شل» سوى عقدها مع شركة «كفي» لتزويده بزيت الوقود من حقل سبندل توب، واضطر ماركوس الى أن يعلن ذلك قبل أن يتم التوقيع الفعلي عليه ـ ٢٨ حزيران ١٩٠١ ـ. أما الأرباح التي أعلن تحقيقها من أعمال الشركة لعام ١٩٠٠ فلم تزد عن ارباح العام الماضي سوى زيادة طفيفة جدا[٣٣٤]. ومع ذلك، فـ «شل» أعلنت توزيع ١٠٪ على حملة الأسهم

(*) نسبة الى اشه او اشن او اجه ، Acheh, Achin or Atjeh وهي منطقة خاصة تقع في الشمال الأقصى لجزيرة سومطره وتبلغ مساحتها نحو (٥٥) الف كم ٢.

عن عام ١٩٠٠.[٣٣٥] واما تكهناته المتفائلة التي اطلقها في حزيران عام ١٨٩٠، فقد ثبت أنها غير صائبة. فضلا عن النكسات التي حلت بـ «شل» في جزر الهند الشرقية والصين: أولاها، تعثر مشروع المصفاة المقامة على خليج بلك بابان Balik Papan bay. وثانيتها، فشل شركة موارا إنيم في الايفاء بعقدها مع «شل»، فطلبت التأجيل لمدة عامين. وثالثتها، انخفاض اسعار النفط في عام ١٩٠٠ عن العام الذي سبقه. ورابعتها، فشل شركة «شل» في توقعاتها بشأن قدرتها على تسويق غازولينها. وخامستها، تلقي ضربة قاصمة في الصين نتيجة قيام انتفاضة* فيها عام ١٩٠٠ ضد الاجانب الأوربيين وتدخلهم في شؤون الصين، بحيث لم يعد هناك سوق لـ «شل» مطلقا. ومع ذلك مازالت شل قوية أو كما رأى ماركوس نفسه في خريف ١٩٠١ بانه «في وضع قوي جدا، وما نكساته الا مؤقتة»[٣٣٦]! والحق ان شل مازالت تمسك بأشياء كثيرة:[٣٣٧]

(١) اسطول ضخم، يعد أعظم أسطول نفطي في العالم، فبينما كانت حمولة سفنها الثلاثين(*) تصل الى تسعين (٩٠) ألف طن تقريبا، كانت حمولة سفن الهولندية بشقيها المستأجرة منها والمملوكة لا تتجاوز (٣٩) ألف طن، في حين كانت حمولة الاسطول العائد لها (الهولندية) تبلغ (٧٦٠٠) طن فقط.

(٢) طاقة ضخمة للتخزين، ففي حين كانت مستودعاتها تبلغ (٢١٥ر٦٠٠) طن لم تكن سعة مستودعات الهولندية تتجاوز (٩٦) الف طن.

(٣) مرافق عديدة، فبينما كانت شل تمتلك تجهيزات عديدة في أكثر من ثلاثين ميناء من موانىء الشرق، لم يكن للهولندية من مرافق في الشرق سوى في أربعة موانىء. أما صناعة العبوات، فتكاد تكون متقاربة بين الشركتين مع فارق ضئيل لصالح شل. فبينما كانت شل تنتج سنويا (١ر٦٨٠ر٠٠٠) صفيحة كانت الهولندية تنتج (١ر٦٥٠ر٠٠٠) صفيحة.

(٤) امتلاك حقول في كوتي Kutei، وعقود مع بنيتو Bnito وموارا إنيم وموزي ايلر. وهذا ما أطلق عليه مؤرخ الهولندية الجناح الشرقي ل «شل»، في حين أطلق تسمية الجناح الغربي على عقدها مع كفي وسوقها في أوروبا الذي لم يعد وقفا على تسويق زيت الوقود وزيت السولار، ولكن أصبح يشتمل على تسويق الغازولين أيضا.

(٥) انتماء شل الى دولة عظمى ذات مستعمرات واسعة، وإن ساورتها بعض الشكوك بها.

غير أن «مقتل» شل كان يكمن في عوامل ثلاثة: أولها، شخصية ماركوس نفسه الذي لم يكرس حياته لشؤون شركته، وانما انشغل بالحياة العامة وانخرط وبنهم في حياة الطبقة المترفة شأنه في ذلك شأن حديثي النعمة، وبخاصة بعد أن أصبح عضوا في مجلس مدينة لندن، ثم عمدة لها في خريف ١٩٠٢. فضلا عن أن شركته تكاد تكون شركة عائلية، فبينما كان يملك ثلث أسهم «شل» تقريبا، كان اخوه يملك الربع. وثانيها، ان شل لم تكن سوى منتج صغير ـ تحت رحمة الهولنديين ـ في عصر بدأ يرتفع فيه

(*) اطلق عليها الاجانب ثورة الملاكمين.

(*) ثم ارتفع عددها الى (٣٩) سفينة.

شعار: من البئر الى المستهلك. وثالثها، ان الحكومة البريطانية لا تثق بقدر او بآخر بـ «صموئيل» وشركته، ويكفي أن يشار هنا الى انه عندما تقدم للحصول على امتياز في بورما رفض طلبه من قبل السلطات البريطانية. ومع ذلك كان ماركوس «مخطوب الجانب من قبل الجميع»[٣٣٨]. حسب تعبير كاتب سيرته. والحق انه كان كذلك لان اخفاقاته مازالت في بداياتها، فضلا عن أن امرها لم يشع بعد. علاوة على أنه مطلوب سواء أكان قويا أوضعيفا. غير أن الثمن لن يكون واحدا في الحالتين. ولذا كانت الشركتان «ستاندرد» والهولندية تتسابقان عليه. فبينما كانت المفاوضات جارية بين «ستاندرد» و شل من جهة، وحرب الأسعار قائمة في الشرق من جهة أخرى، برز «فريدريك لان» على المسرح بوصفه وسيطا بين الهولندية وشل. وقد أطنب مؤرخ الهولندية أيضا في تعداد مناقبه بوصفه كفوءا وأمينا وهادئا وصادقا ولبقا ومنصتا صبورا ومفاوضا ممتازا.. الخ، في حين وصفه «ديتردنك» بانه أذكى من عرف طوال تجربته[٣٣٩]. والحق أن «فريدريك لان» كان أميل الى «ديتردنك» منه الى شريكه ماركوس، وذلك في مسعى منه لخدمة المصلحة البريطانية وحماية مصلحته في شركة «شل»، واعترافا منه بظهور «ديتردنك» على ماركوس، وقدرته على ادارة دفة الأمور أكثر من نظيره. ففي أوائل تشرين الأول من عام ١٩٠١ اجتمع «ديتردنك» بـ «فريدريك لان» في باريس وباح له بما يختلج في نفسه بشأن الوضع الذي لم يعد يحتمل في السوق الشرقية بسبب تدهور الأسعار الى درجة لم تعد تغطي تكلفة الانتاج، وكيف أن الصينيين كلهم مضاربون وأنهم لا يشترون إلا أقل ما يمكن أملا في انخفاض الأسعار ودعى الى وقف هذه المنافسة القاتلة، وتعاضد كل تجار النفط «المحترمين» من أجل أسعار مناسبة وثابتة ومصانة، على أن تبدأ الخطوة الاولى بتعاون وثيق بين شل والهولندية، ومن ثم «ستجر» ستاندرد الى الاتفاق، وانهى حديثه داعيا «لان» لبذل مساعيه الحميدة من أجل تحقيق هذا التعاون المنشود[٣٤٠]. وعندها رأى «لان» ان الفكرة جذابة وان الشركتين محتم عليهما التعاون، غير أنه أشار فورا الى ضرورة البدء بخطوة قبل تلك الخطوة دون اضاعة للوقت، إلا وهي السعي لتوحيد كل الموردين لسوق الشرق من غير الأمريكيين، وذلك لتصليب الموقف في وجه «ستاندرد». وعندها تجاوب ديتردنك فورا مع التعديل الذي أدخله «لان» على الفكرة، وما عليه إلا أن يمضي بنفسه في توحيد المنتجين في جزر الهند الشرقية، في حين يمكن لـ «آل روتشيلد» أن يضطلعوا بدور مماثل مع المصدرين الروس[٣٤١].

واذا كان «لان» قد قصد من هذا التعديل تعزيز مكانة الموردين للشرق من غير الأمريكيين، فان «ديتردنك» رأى فيها أيضا ما يعزز مكانة الهولندية ازاء «شل» نفسها، لأن فكرة توحيد المنتجين في المستعمرات الهولندية كانت تراودها، ولان ثقل الانتاج في جزر الهند الشرقية يقع في المناطق المستعمرة من قبل الهولنديين التي أصبح حق منح أية امتيازات للتعدين فيها مناطا بالحاكم الهولندي العام، بدءا من عام ١٨٩٣، وحتم القانون أيضا «على أي شركة في جزر الهند الشرقية، أن تسجل اسمها، أما في هولندا، أو في جزر الهند الشرقية»[٣٤٢]. وذلك للحيلولة دون أي تسلل أجنبي آخر، حتى أن الامتياز الذي حصل عليه ماركوس صموئيل في بورنيو

كان من باب الاستثناء، وبعد أن أسس شركة هولندية لهذا الغرض ثم «باع اسهمها الى شركة شل. ولم يخدع الموظفون الهولنديون بهذه الحيلة القانونية، ولكنهم تركوا المسألة تمر» [٣٤٣].

وتجدر الاشارة الى أن ديتردنك قد سبق له أن مهد لهذا التحرك عندما أقدم على عدم تجديد الاتفاق مع الجمعية الشرقية للنفط (The Eastern Oil Association) التي انشئت بالاشتراك مع هنري كلادستون لمدة عامين والذي انتهى في ٣١ من تموز عام ١٩٠١، تلك الجمعية التي كانت طوق نجاة للهولندية للمحافظة على مد اسواقها بزيت الاضاءة الروسي بعد أن تدهور انتاجها في جزر الهند الشرقية. اما وقد أصبح حقل برلاك هو طوق النجاة، فلم يعد هناك ما يبرر بقاء مثل هذه الشراكة التي كانت «اجراء طارئا ذا هدف محدود جدا... واستنفد غرضه بالكامل» [٣٤٤]، وبخاصة أنه لابد من التحسب لما يمكن أن ينشأ من صراع مقبل في أسواق الشرق بين كلادستون من جهة، ومجموعة صموئيل ـ روتشيلد من جهة اخرى، لكي لا تكون الهولندية سلاحا بيد «كلادستون» [٣٤٥]. فضلا عن أن ارباح الجمعية الشرقية للنفط ظلت دون التوقع، فبالكاد حققت حتى نهاية عام ١٩٠ خمسة وعشرين (٢٥) ألف جنيه استرليني قابلة للتوزيع [٣٤٦]. غير أن هذا ليس السبب وراء تصفيتها. وقبل أن تقدم الهولندية على هذا الاجراء بعثت مندوبا عنها الى باكو وصف بانه تاجر محنك يعول عليه، ووصل اليها في نيسان عام ١٩٠٠، ثم خرج من زيارته بنتيجتين: الأولى، عدم توفر امكانية اقامة علاقات مع المنتجين من أهل البلد الأصليين الذين كان معظمهم من الأرض، لان كل اصحاب المصافي من الارمن حالهم حال الآخرين لا يوثق بهم ولا يعول عليهم. الثانية، أنه حتى اذا ما تم شراء زيت الاضاءة، فانه من الصعوبة بمكان نقله من باكو الى باطوم.

وقد ظلت هذه الاوضاع التي زادت من حدتها أزمة الربيع لعام ١٩٠٠ الناجمة عن انتشار المجاعة وأمر وزير المالية الروسي (١٨٩٢ ـ ١٩٠٣) سيرجي وايت (Sergey Y. Witte) (*) للمنتجين المستقلين بالتحول من انتاج زيت الوقود الى الكيروسين، الأمر الذي زاد من عرضه، فضلا عن تدهور الطلب عليه في السوق الهندية نظرا لارتفاع انتاج شركة بورما الذي حل محله مما أدى الى تدهور أسعاره وانكماش مبيعات الهولندية منه في السوق نفسها. ولهذه الأسباب مجتمعة لم تتوصل الهولندية الى قرار نهائي بشأن الكيفية التي يمكن الحصول فيها على زيت الاضاءة الروسي، ومع ذلك أنهت اتفاقها مع كلادستون وحلت الجمعية الشرقية للنفط عندما حان موعد انتهائه. وعليه بقيت الهولندية مؤقتا دون عقد توزيع للنفط الروسي.

ولما كانت الهولندية تعاني نقصا في قطاع النقل، فقد تحسب «ديتردنك» لاحتمال قيام «ستاندرد» عند تصفية الجمعية الشرقية للنفط باستئجار ناقلاتها لفترة طويلة مما سيضع الهولندية في موضع صعب، فقرر بناء ناقلة كبيرة ذات حمولة (٦٤٠٠) طن، على أن يطلق عليها اسم «كسلر»، وتوسيع السفينة المسماة «سلطان لنكات» لتصل حمولتها الى (٤٠٠٠) طن. ولكن الأهم من ذلك أن ديتردنك تمكن من التعاقد على تأجير سفن الجمعية المحولة عينها وحقق أرباحا طائلة من وراء ذلك [٣٤٧].

وبينما بقيت الهولندية مؤقتا دون عقد توريد للنفط الروسي وردت اشاعات غامضة في أواخر صيف عام ١٩٠١ توحي بأن أحداثا كبيرة تختمر بشأن صناعة النفط الروسية. وكان من بينها أن البريطانيين أخذوا يضاعفون جهودهم في باكو لتشكيل مجموعة ثالثة موازية لمجموعتي: آل روتشيلد، وآل نوبيل. واذا ما نجحوا في مسعاهم هذا، فانهم سيفرضون أسعارهم على المشترين بما فيهم المجموعتين آنفتي الذكر، لأن انتاجهما لا يسد كافة صادراتهما. وهذا يعني وضع المشترين للنفط الروسي آنذاك «تحت رحمتهم تماما». ومما عزز ذلك أن «كلادستون» ألمح قبل أسابيع قليلة الى شئ مماثل عندما قال: «قريبا قد يجد ديتردنك نفسه في ورطة» [٣٤٨]. وعندها طلب ديتردنك من فريدريك لان مفاتحة آل روتشيلد بشأن اجراء عقد مع شركتهم بنيتو (Bnito) لامداد الهولندية بزيت الاضاءة الروسي بنفس الشروط التي حصلت عليها شل. وبعد شئ من التردد جاء الجواب ايجابياً [٣٤٩]، بل وبسعر يقل ٠٧ر٠ عن السعر الذي حصلت عليه شل [٣٥٠] وبهذه الخطوة تكون الهولندية قد امنت موردا لها، علاوة على أنها ضربت عصفورين بحجر واحد، حيث أقامت جسرا بينها وبين آل روتشيلد الذين تشتمل عليهم خطة ديتردنك كطرف لاحق ثالث في التعاون القادم، وزاحمت «شل» على موردها وبسعر متميز، فعندها ترددت اصداء مقولة الهولندية: «مشتريات مشتركة يجب أن تقود الى مبيعات مشتركة» [٣٥١] في محاولة منها للضغط على «شل». وفي منتصف شهر تموز في عام ١٩٠١ كسرت الهولندية احتكار «شل» لزيت الوقود في جزر الهند الشرقية. [٣٥٢] وهذا ما عزز أيضا جبهة الشركة الهولندية.

وعلى كل حال، فما ان عاد فريدريك لان من باريس في الرابع من تشرين أول عام ١٩٠١ حتى انهمك في وساطته ومستلزماتها مهتديا بما وضعه ديتردنك من خطين مرشدين لا مناص منهما لتحقيق الاندماج: اتفاقية مناصفة، وامتناع أي من الطرفين عن تحقيق ميزة على حساب الطرف الاخر. علاوة على اصرار ديتردنك بقوة على ضرورة وجود «اتفاقية اقليمية» تخوّل الهولندية أن «تتدخل في الادارة المباشرة للشركات القائمة حينذاك (٣٥٣) حيث لا يكفي أن يكون التسويق بيد واحدة، وانما يجب أن يكون مدير المبيعات في وضع يؤهله فرض القيود الانتاجية اللازمة على الشركات المنتجة أيضا [٣٥٤]. وفي اليوم التالي من عودته من باريس قام بزيارة «عريضة» لـ «ماركوس صموئيل» الذي اضجره بشكواه من الشركة الهولندية، فعرض «لان» مساعيه الحميدة لانهاء هذه المنافسة المدمرة. وقد تم الاتفاق على وضع حد لها مما مهد الطريق للسير قدما الى أمام.

وبعد هذه الخطوة، بقي السؤال مطروحا، فالى أي مدى سيكون التعاون.. وما هي الشروط التي سيرسو عليها ؟ ولا عجب اذا ما كانت آراء الطرفين متفاوتة كليا في البدء، شأنهما في ذلك شأن الأطراف المختلفة عند أول لقاء لها، ولا سيما أن الرجلين يتبادلان فيما بينهما نظرة الازدراء. على أن «ديتردنك» كان يريد منذ البدء «اندماجا حقيقيا» حسب تعبير أمين سره وفق الخطوط المرشدة آنفة الذكر. أما ماركوس صموئيل، فلا يرغب بأكثر من اتفاقية «توقف الخسارة»، وان يضطلع بدور المسوق لكل انتاج الشرق بما في ذلك انتاج الشركة الهولندية حسب رواية «جيرتسون» [٣٥٥].

(*) تولى مناصب عدة ومنها رئاسة اول مجلس وزراء دستوري (١٩٠٥ ـ ١٩٠٦).

اما على الصعيد الشخصي، فـ «ديتردنك» ينظر الى ماركوس صموئيل بوصفه الرئيس الصوري لشركة كبيرة وعضو مجلس المدينة المتعجرف وصاحب أبهة، وصموئيل يعد ديتردنك شابا هولنديا مغرورا جدا ومشاكسا.وكان من الطبيعي أن ينطلق الطرفان من عنصري القوة في شركتيهما، (٣٥٦)

فقوة الهولندية وشريكاتها الهولنديات في جزر الهند الشرقية تكمن في الانتاج الكبير، في حين أن نقطة الضعف تكمن في صغر أداة التوزيع. أما شل، فهي منتج صغير جدا، وذات أداة توزيعية كبيرة جدا. وبينما كان من مصلحة ماركوس أن يكون التعاون أو الاندماج على أساس حجم رأس المال المستثمر كانت مصلحة ديتردنك أن يكون على أساس حجم الانتاج.

وعلى الرغم من التفاوت في رواية سير المفاوضات والنتائج التي تمخضت عنها في بادئ الأمر إلا أن اسباب التوقف المفاجئ للمفاوضات التي كانت جارية بين ستاندرد وشل قد تكشف من كانت له الغلبة في تلك اللحظة. فما أن بلغت هذه المفاوضات مرحلة متقدمة خلال شهر تشرين ثاني من عام ١٩٠١ حتى «ذهب (لان)، في الرابع من الشهر نفسه، لرؤية صموئيل من أجل **المباحثات الحاسمة**»(٣٥٧). وواضح أن هم ديتردنك العاجل هو منع حصول اتفاق كهذا. ولذا أخذ يتحرك وبسرعة لعرقلة سير المفاوضات بين الشركتين: ستاندرد وشل، فلجأ الى اغراء صموئيل لتحقيق هدفين: أحدهما، احباط محاولة «ستاندرد» من خلال عرقلة سير المفاوضات وافشالها، لان نجاح «ستاندرد» لا يعني بالنسبة لـ «ديتردنك» سوى عزلة الهولندية وتعريضها لمخاطر شتى، والآخر، كسب الوقت لكشف مسألتين: أوضاع شركة شل الآخذة بالتردي والتي ليست بخافية على ديتردنك من ناحية، ومنح شركته فرصة الظهور على شل، وبخاصة ان اوضاعها آخذة في التحسن من ناحية ثانية. ولذا كان اتفاق السابع والعشرين من كانون اول عام ١٩٠١ بين الهولندية وشل القاضي بانشاء الشركة «الهولندية ـ البريطانية»، والذي لا نجد له ذكرا في تاريخ الهولندية، وهنا يؤكد كاتب سيرة «صموئيل» الذي يختلف عن جيرتسون في نهجه الموضوعي، على الرغم من انه يعترف بانه منحاز في كتابه لـ «صموئيل»، يؤكد ان ديتردنك رضخ لشروط ماركوس، وان ما عرف بـ «اتفاق الهولندية ـ البريطانية» (*) The British — Dutch Agreement قد عكس القوة النسبية للشركتين على أساس استثمار رأس المال، وانه لا يمثل نصرا لـ ماركوس وحسب، وانما هزيمة لـ «ديتردنك»، ولكن «ما أن علم ديتردنك بالتوقف المفاجئ للمفاوضات بين ستاندرد وشل حتى انقلب عليه»(٣٥٨). ويبدو أن فحوى الرواية صحيح، فالتوقف المفاجئ للمفاوضات يعود أساس الى أمرين: ذلك الطعم الذي ألقى به «ديتردنك» الى «صموئيل» دون أن يلزم نفسه بشيء فيه حتى أنه لم يوقع من قبل رئيس المجلس ادارة الشركة الهولندية ولا من قبل المدير العام، ديتردنك نفسه، في حين وقعه ماركوس. أما الأمر الثاني، فيعود الى طبيعة نهج «ستاندرد» نفسها التي اعتادت أن تشتري وتفرض سيطرتها الكاملة، لا أن تدخل في أي نوع من أنواع التعاون او الاتحاد المتكافئ أو ما هو أدنى من ذلك. ولذا عرضت على صموئيل (٤٠) مليون دولار ـ كانت تعادل آنذاك نحو ثمانية ملايين استرليني ـ على ان تنشأ شركة أنكلو ـ أمريكية **تابعة** لـ «ستاندرد»، وأن يكون صموئيل رئيسا لمجلس ادارتها (*). وهذه صيغة صورية تتبعها ستاندرد مع الشركات التي تؤول اليها. وعلى الرغم من أن هذا المبلغ يساوي ضعف ما استثمر في شركة «شل»، الا ان صموئيل رفض العرض لانه سيقضي على شل التي حقق شهرته من خلالها، ودخل من بوابتها الى الطبقة الارستقراطية، في حين أن شراكته مع الهولندية اوحت له بتبوء مركز الصدارة، وحتى إذا لم يتحقق هذا، فانه سيحتفظ في جميع الأحوال بمكانة لن يجد لها مثيلا لدى «ستاندرد».

وعلاوة على هذين الأمرين: موقف ستاندرد ونوايا ديتردنك، فلا يستبعد أيضا أن الحكومة البريطانية، على الرغم من شكوكها في صموئيل وشركته، قد أسهمت بطريقة أو بأخرى في الحيلولة دون تلك الصفقة التي لا تعدو كونها ابتلاع لشركة بريطانية يمكن لها أن تضطلع بدور ما في خدمة السياسة النفطية البريطانية.

قيام الشركة الآسيوية

ما أن رفض ماركوس صموئيل عرض «ستاندرد» حتى فقد فورا عنصرا من عناصر قوته، لان المفاوضات بحد ذاتها كانت سيفاً مسلطا على رقبة الهولندية، اما الآن، فقد أصبح السيف لها لا عليها مع اطلالة العام الجديد. لأن هذا العام (١٩٠٢) شهد مفارقة عجيبة بالنسبة لـ «صموئيل» و «شل». فأما الرجل، فقد بلغ «ذروة حياته العملية، ونهاية لما يمكن أن يقبل به» (٣٥٩) بانتخابه عمدة لمدينة لندن في ٢٩ من أيلول عام ١٩٠٢، وأما الشركة، فقد انحطت أعمالها الى الحضيض مسجلة بذلك أدنى مستوى لها منذ أن تأسست، حتى أنها بالكاد وزعت ٥ر٢ ٪ على حملة أسهمها، في حين وزعت نظيرتها الهولندية في العام نفسه ٨٥ ر٣٥ ٪ (٣٦٠).

وفي هذا العام استؤنفت المفاوضات بين الشركتين، وتم التوصل الى اتفاق بين الطرفين، في السابع عشر من ايار، (٣٦١) او الثالث والعشرين من أيار حسب رواية اخرى، (٣٦٢) على انشاء شركة تسويق بالاسم السابق «الهولندية ـ البريطانية»، او الشركة الهولندية للنفط وشل للنقل: Shell Transport and Royal Dutch Petroleum Co.) غير ان هذا الاتفاق لايعدو كونه اتفاق من اجل وضع اتفاقية، ومع ذلك عاد «ديتردنك» مرة اخرى ليقول انه ما وقع هذه الاتفاقية بمثل هذه السرعة الا لاحباط مشروع وزير المالية الروسي وجلب المنتجين الروس اليه، (٣٦٣) وعليه لابد من اتفاق جديد يضم آل روتشيلد، فكان الاتفاق الثالث الذي وقع في السابع والعشرين من حزيران عام ١٩٠٢، لاقامة هذه المرة (الشركة الآسيوية للنفط The Asiatic Petroleum Co.) بدلا من الشركة الهولندية ـ البريطانية، وذلك لتشمل آل روتشيلد فرع باريس، الذين اظهروا ميلا واضحا نحو الهولندية، مما عزز مكانة «ديتردنك». ومن ناحية اخرى، حدث تحول مهم في مقدرة الهولندية على التسويق بحيث اصبحت مقاربة لـ «شل». فبينما كانت الاخيرة تسوق

(*) أو عقد الهولندية ـ البريطانية او الشركة «الهولندية ـ البريطانية»، وهي عبارة عن مشروع شركة تسويقية مشتركة.

(*) لم يكشف عن أسرار مشروع الصفقة إلا في عام ١٩٠٥ اثناء التحقيق بشان انتهاك قوانين مكافحة الاحتكار.

(٢٧٠) الف طن، بلغت الاولى (٢٦٠) الف طن.[٣٦٤] في حين تلقت شل نكسات جديدة، فقبل توقيع الاتفاق الثالث بيوم واحد، اي في السادس والعشرين من حزيران عام ١٩٠٢ حضر «ماركوس» التجربة التي اجرتها البحرية البريطانية في ميناء «بورتسموث» على السفينة الحربية (هـ. م.س هنيبال (H. M. S. Hanibal) لاختبار كفاءة زيت الوقود تحت اشراف خبراء تابعين للبحرية وماركوس، ولكن التجربة جاءت مخيبة لآماله ومشروعه الذي بشر به طويلا، فما ان استبدل الفحم بالوقود فيها حتى انطلقت منها سحابة كثيفة من الدخان غطى سخامها ظهر السفينة، نظرا لكون مواقدها من الطراز القديم. وبعد هذه النكسة بنحو شهر ونصف تلقى «ماركوس» نبأ كارثة تقهقر انتاج «سبندل توب» الذي راهن عليه كثيرا وعلق آمالا عريضة عليه. كما أن انشغاله بمهام منصبه الجديد ونشاطه الاجتماعي فوت عليه فرصا كثيرة كان من بينها عدم تمكنه من استقباله وفدا أرسل من قبل آل روتشيلد ونوبل لانشاء تحالف اوربي من اجل تسويق نفط غاليسيا.

وتجدر الاشارة الى ان (الآسيوية The Asiatic) شرعت في العمل لعام كامل قبل تأسيسها الرسمي الذي لم يتم الا في الثاني من تموز عام ١٩٠٣. وقد تضمن الاتفاق:[٣٦٥]

(١) تأسيس شركة تسويقية بريطانية برأسمال قدره مليونا جنيه استرليني مقسمة الى اسهم، قيمة السهم الواحد منها عشرة جنيهات استرلينية.

(٢) تساوي نصيب الاطراف الثلاثة، حيث تم الاكتتاب بستين (٦٠) الف سهم مقسمة عليهم بواقع (٢٠) الف سهم لكل طرف على حدة. اما ما تبقى من رأس المال وقدره مليون واربعمئة الف جنيه استرليني، فعلق لمن سيلتحق من الاطراف الاخرى، وبخاصة المصدرين الروس او اصدار اسهم جديدة على ان توزع على الاطراف الثلاثة بالتساوي، مالم ينص على غير ذلك.

(٣) تعد الشركة الآسيوية المسوق الوحيد في منطقة تمتد من الاسكندرية شرقا حتى اليابان، ومنها جنوبا الى استراليا ونيوزيلندا، ومنهما غربا الى رأس الرجاء الصالح، ومنه شمالا الى الاسكندرية. على ان تمتنع الاطراف الثلاثة من تسويق زيت الاضاءة في هذه المنطقة، ويستثنى من ذلك الغازولين وزيت الوقود، وعلى ان تشرع الشركة الجديدة في عملها بدءا من اول تموز.

(٤) توزع المناصب الاساسية على النحو التالي:

آ ـ يترأس ماركوس صموئيل مجلس الادارة.

ب ـ يتولى ديتردنك منصب المدير العام، وهو المنصب المهم في الشركة.

جـ ـ يتولى فريدريك لان منصب نائب المدير العام، في حين اوكلت السكرتارية ومنصب المدير المساعد والصندوق لثلاثة اشخاص آخرين.

(٥) تشكيل لجنة تضم المنتجين في جزر الهند الشرقية من الشركات الاربع المؤسسة لتنظيم الانتاج وتسويقه عن طريق الآسيوية، على ان يتولى رئاستها «ديتردنك» نفسه. وعلى اثر تأسيسها عقدت ثلاثة عقود مع: الهولندية وشل من ناحية، والمنتجين في جزر الهند الشرقية من ناحية اخرى، وبنيتو Bnito (آل روتشيلد) من ناحية ثالثة.

الاندماج الكامل بين الشركتين عام ١٩٠٧

منذ عام ١٩٠١ والاحداث تسير عموما لصالح الهولندية، وقد انعكس ذلك بدءا في اتفاق تأسيس الشركة الآسيوية التسويقية. ثم مضت الاحداث في الاتجاه نفسه، بل بخطى حثيثة وكان من بينها:

(١) ان الهولندية افادت من اتفاق تأسيس الشركة الآسيوية، حيث تولى ديتردنك ادارتها، ورئاسة لجنة المنتجين في جزر الهند الشرقية، علاوة على منصبه كمدير عام للشركة الهولندية الملكية. وبذا اصبح يمسك بامكانات وقدرات ضخمة «وظفت» بقدر او بآخر لمحاباة شركته. ويبدو ان الشركة الآسيوية قد صممت، فيما صممت، لتحرير الهولندية من نقطة ضعفها والمتمثلة في صغر اداتها التسويقية، وبخاصة النقل والتوزيع، فبموجب هذا الاتفاق تشكل اسطول مشترك من اثني عشر سفينة استؤجرت من شل وثلاث من الهولندية، وامتلاك ماتبقى من سفن صغيرة لدى الشركتين من قبل الآسيوية. كما تم استئجار مستودعات التخزين وملحقاتها من المنشآت وعربات النقل. وعليه تحسن مركز الهولندية في عهد الشراكة، لا على صعيد الانتاج والتكرير وحسب، وانما على صعيد النقل والتوزيع ايضا.

(٢) ان السنوات الثلاث التي تلت تأسيس الآسيوية كانت «مزدهرة للهولندية ومفجعة لـ «شل» بقدر مايتعلق الامر بالسوق الاوروبية»[٣٦٦] فخسارة «شل» وربح الهولندية ليس لهما من تفسير سوى موقف «ستاندرد» التي ظلت في منافستها لهما متسلحة بفائض من زيت الاضاءة، ونقص في الغازولين. ومن هنا خسرت الاولى وربحت الثانية،[٣٦٧] فالهولندية حظيت بنفط يحتوي على نسبة جيدة من الغازولين، كما انتبهت مبكرا الى هذا المنتج الخطير، وبالتالي استطاعت ان تفرض نفسها على «ستاندرد» في السوق الاوروبية، لأن الاخيرة لاتستطيع ان تفي بكل حاجاتها. وعليه كانت «ستاندرد» في منافستها للهولندية مضطرة الى ان تنتج اكبر كمية من الغازولين. وهذا لايتأتى الا بانتاج المزيد من الكيروسين، وهو ما انعكس سلبا على «شل» اكثر من غيرها بوصفها مسوقة له في السوق الاوروبية. ولذا تمكنت «ستاندرد» من طردها من المانيا، في حين وطدت الهولندية مركزها فيها. وبذا حققت الهولندية نجاحين: فوزها على «ستاندرد» بتسويق الغازولين، وهزيمة «شل» من قبل «ستاندرد» مما عزز موقف الهولندية ازاء «شل» نفسها. على ان ديتردنك لم يكن يسعى أبدا الى تصفية «شل» تماما، وانما لاضعافها، واتخاذها جسرا للعبور الى بريطانيا ومستعمراتها ومركزها.

(٣) لقد تمكنت الهولندية بحلول عام ١٩٠٤ من شراء شركتي مور انيم وموزي ايلر. وبذا اصبحت تمسك بـ ٧٧٫٨ من مجمل اصوات لجنة منتجي جزر الهند الشرقية مما مكنها من املاء ارادتها عليها.»[٣٦٨]

(٤) كانت الشركة الهولندية تلقى دعم ومساندة حكومتها، وكانت المستعمرات الهولندية آنذاك مجال نشاطها الحيوي، وبخاصة فيما يتعلق بالانتاج والتصنيع، في حين كانت شل موضع ريبة بقدر او بآخر من قبل الحكومة البريطانية، حتى ان طلبها للحصول على امتياز نفطي في بورما عام ١٩٠٤ ووجه بالرفض من قبل السلطات البريطانية.

والخلاصة ان سير الاحداث قد عبر عنه في النتائج المالية، ف. «شل»

وزعت بصعوبة ٥٪ سنويا بين عامي (١٩٠٣ و ١٩٠٦) ويشك فيما اذا كانت قد دفعت من ارباح تحققت فعلا، او من الاسهم الممتازة التي اصدرتها عام ١٩٠٢،[٣٦٩] كما انحطت قيمة اسهمها، فبينما كانت قيمة السهم (الفعلية) (*) قد بلغت ٣ جنيهات، اضحت (٢٣) شلنا،[٣٧٠]، في حين سجلت الهولندية نجاحا بارزا، حيث وزعت في الاعوام الاربعة ١٩٠٣ ـ ١٩٠٦ على التوالي: ٦٥٪ و ٥٠٪ و ٥٠٪ و ٧٣٪.[٣٧١] وعلاوة على سير الاحداث وحصيلتها آنفة الذكر، فان هناك عاملين اسهما في التطورات اللاحقة بشأن العلاقة بين الشركات المتعاونة، هما: ان شركة التسويق امر لا فكاك منه، وان قائدهم (ديتردنك) لا خلاص منه.[٣٧٢] ولذا توجه (ماركوس) في بداية نيسان من عام ١٩٠٦ الى ديتردنك طالبا الاندماج، فاستقبله بحفاوة، ثم املى عليه شروطه. وعندما طلب منه ماركوس ان تكون المناصفة اساسا للاندماج، رفض ديتردنك ذلك وبحزم، فـ «منذ عام ١٩٠١ حدث تحول كامل في القوة النسبية للشركتين. أما الشركة الآسيوية، فاكثريتها هولندية عبر عنها في شخص قائدها، وفي حال الاندماج بين الشركتين (الهولندية وشل)، فان الاكثرية يستوجب ان يعبر عنها على نحو صحيح في نسبة الاسهم، وكحد ادنى يجب ان يكون ٦٠٪ للهولندية و ٤٠٪ لـ «شل».[٣٧٣] وهنا رد ماركوس قائلا: «هل بلغ الامر هذا المستوى، اذا ستدار ملكية ومصالح شل من الآن فصاعدا من قبل اجنبي»، ثم طلب ماركوس مهلة للتفكير في الأمر، فرفض ديتردنك قائلاً: انني في هذه اللحظة اتمتع بطبع سخي، وقدمت لك هذا العرض. ولكن اذا ماغاردت هذه الغرفة دون ان تقبله، فالعرض لم يعد قائماً». وعندها قبل ماركوس مضطرا، وكانت الشركة القابضة: المجموعة الهولندية الملكية ـ شل Royal Dutch Shell Group او الهولندية او شل، والاخير اكثر شيوعاً من غيره، وكان مفضلا لدى ديتردنك نفسه. على ان عملية الاندماج لاتخلو من تعقيد حيث شكلت شركتان جديدتان: واحدة هولندية والاخرى بريطانية، موزعة بينهما بالنسبة نفسها ٦٠٪ الى ٤٠٪. فالاولى شركة باتافيا للنفط Bataafsche Petroleum Maatschappij، وسجلت في هولندا على ان تضطلع بالانتاج والتصنيع. اما الثانية فشركة انكلو ـ سكسون للنفط The Anglo - Saxon Petroleum Company. وقد سجلت في لندن، على ان تضطلع بالنقل والتخزين. علاوة عل بقاء الآسيوية للتسويق.

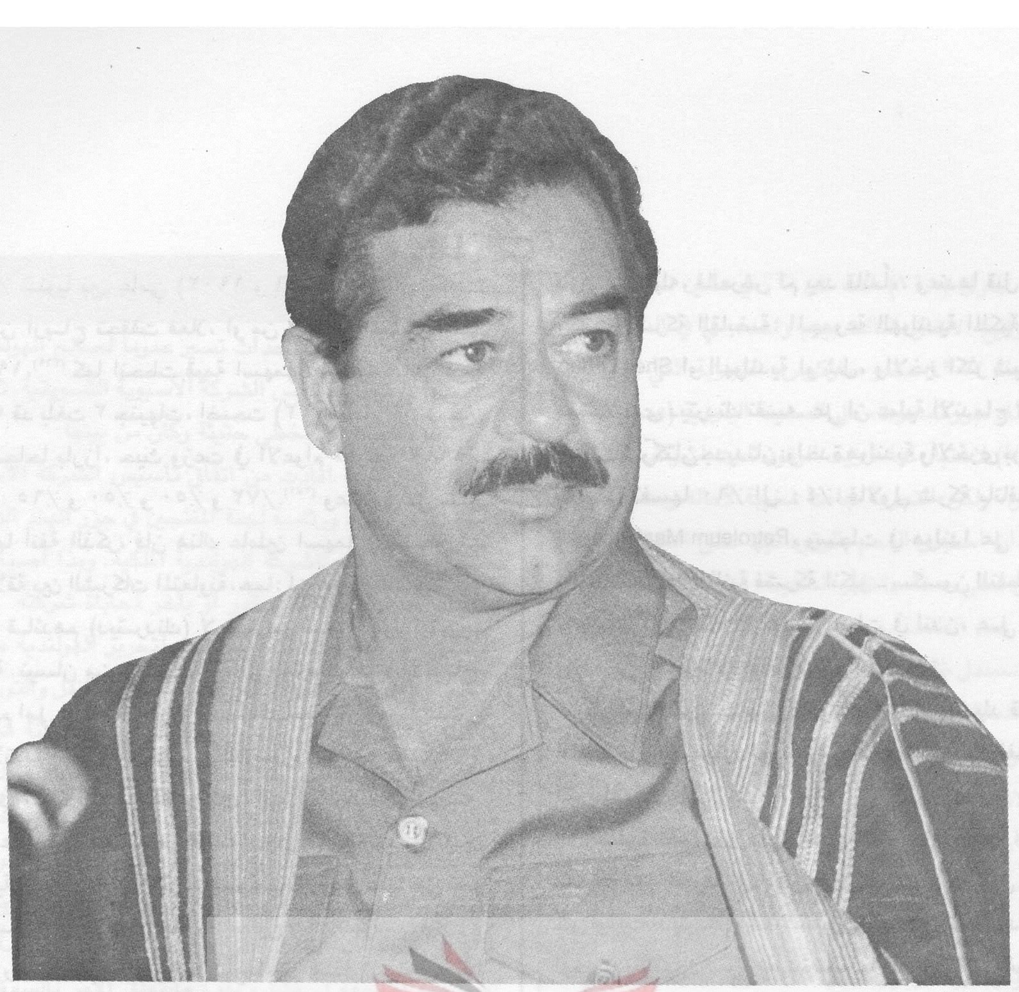
وبذا بدأ طور جديد، ولاسيما وان آل روتشيلد قد آزروا هذه الشركة الجديدة، وأخذ ديتردنك ينشر لواءها حيثما وافته الفرصة مستعينا بالمظلة البريطانية.

وصفوة القول ان ماردا جديدا قد برز في وجه «ستاندرد»، ثم دخل معركته معها لجرها الى اتفاق بشأن اقتسام الاسواق وتحديد الاسعار. وما كان ليفوت «ديتردنك» أنه لاسبيل لاخضاع «ستاندرد» الا بخطة ذات ثلاثة اوجه: مقاتلتها في سوق بعيدة تحملها اعباء النقل، وغزوها في عقر دارها من خلال بيع الغازولين بدءا ومن ثم شراء حقول في الولايات المتحدة نفسها، وحرمانها بأكبر قدر ممكن من اي امتياز نفطي في العالم القديم. وكانت هناك جولات، وهذا موضوع حلقات أخر.

المصادر

(٣٣٨) المصدر: R. Henriques, op. cit.,
(٣٣٩) Dr. F. G. Gerretson, op. cit., Vol. 2, p. 191.
(٣٤٠) المصدر: Ibid. p. 191 — 192.
(٣٤١) المصدر: Ibid., p. 192.
(٣٤٢) ريتشارد اوكنور السابق، ص ١٠٨.
(٣٤٣) المصدر السابق.
(٣٤٤) المصدر:
Dr. F. C. Gerretson, op. cit., Vol. 2, p. 183.
(٣٤٥) المصدر: Ibid., Vol. 2, p. 116.
(٣٤٦) المصدر: Ibid., Vol 2, p. 183.
(٣٤٧) المصدر:
Ibid., Vol. 2, p. 186 — 187.
(٣٤٨) المصدر: Ibid p. 193
(٣٤٩) المصدر: Ibid
(٣٥٠) المصدر:
R. Henriques, op. cit., p. 385.
(٣٥١) المصدر:
Dr. F. C. Gerretson, op. cit., Vol. 2. p. 193.
(٣٥٢) المصدر:
Ibid., p. 361.
(٣٥٣) المصدر:
Ibid., p. 194.
(٣٥٤) المصدر: Ibid.
(٣٥٥) المصدر:
Ibid. p. 194 — 196
(٣٥٦) المصدر:
R. Henriques, op. cit., p. 391.
(٣٥٧) المصدر:
Dr. F. C. Gerretson, op. cit., Vol. 2, p. 195.
(٣٥٨) المصدر:
R. Heneiqurs, op. cit., p. 381.
(٣٥٩) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ٧٧.
(٢٩٥) المصدر: Dr. F. C. Gerretson, Op. cit., Vol. 2, P. 173.
(٢٩٦) المصدر: Ibid.
(٢٩٧) المصدر: Ibid., p. 174.
(٢٩٨) المصدر: Robert Henriques, Marcus.
(٢٩٩) المصدر: Ibid., vol. 2, p. 174 and vol. l, p. 160, and vol. 4, p 283.
(٣٠٠) المصدر: Ibid., vol. 2, P. 175.
(٣٠١) المصدر: A. Hamilton, op. cit., p. 34.
(٣٠٢) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١٢٦.
(٣٠٣) المصدر: Dr. F. C. Gerretson, Vol. 2, P. 174.
(٣٠٤) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١٥٦.
(٣٠٥) المصدر: Dr. F. C. Gerretson, op. cit., Vol. 2, p. 174 — 176.
(٣٠٦) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ٩٩.
(٣٠٧) المصدر: Dr. F. C. Gerretson, op. cit.,vol. 2, p. 174.
(٣٠٨) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ٩٩.
(٣٠٩) المصدر: R. Henriques, op. cit., P. 332.
(٣١٠) المصدر: Ibid.
(٣١١) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١١٠.
(٣١٣) المصدر السابق.
(٣١٤) المصدر: Dr. F. C. Geeretson, Vol. 2, p. 187.
(٣١٥) المصدر: Ibid.
(٣١٦) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ٩٩ ـ ١٠٠.
(٣١٧) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٣١٨) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ١٠٠.
(٣١٩) المصدر: A. Hamilto , op. cit., p. 50.
(٣٢٠) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١٢.
(٣٢١) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ١٢١.
(٣٣٢) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق ص ١١٢.
(٣٢٣) انتوني سامبسون، المصدر السابق، ص ١٢.
(٣٢٤) المصدر: Dr. F. C. Gerretson, op. cit., vol. 2.p.171 — 172.
(٣٢٥) المصدر: Ibid., p. 172.
(٣٢٦) المصدر: Ibid.,p. 186.
(٣٢٧) المصدر: Robert Henriques, op. cit., p.293.
(٣٢٨) انتوني سامبسون: المصدر السابق، ٧٦.
(٣٢٩) ريتشارد اوكنور، المصدر السابق، ص ١٠٩.
(٣٣٠) المصدر السابق، ص ١٠٩ و ١١٦.
(٣٣١) المصدر: R. Henriques, op. cit., p. 258.
(٣٣٢): Ibid., p. 315.
(٣٣٣) المصدر: Ibid., p. 317.
(٣٣٤) المصدر: Ibid., p. 353 355.
(٣٣٥) المصدر: Dr. F.c. Gerretson, op. cit., vol. 2 p.190.
(٣٣٦) المصدر: R. Henriques, op.cit., p. 375.
(٣٣٧) استقيت من: (1) Dr. F. C. Gerretson, op. cit., vol.2, p.196.

(*) وتجدر الاشارة الى ان قيمة السهم لشركة «شل» كانت مئة جنيه عند تاسيسها، ثم جزئت فاصبحت جنيهاً واحداً للسهم العادي.



صدام حسين: القيادة والمستقبل

كامل الشرقي

ان دراسة شخصية كل قائد مبدع تقتضينا عددا من القضايا لن يكون بوسعنا ان ننجزها دون الرجوع اليها وتمحيصها وربط اجزائها، ثم تحليلها في ضوء فهمنا لشخصية القائد وتفاعله مع واقع امته ووجهتها وأهدافها.

والقادة التاريخيون هم وحدهم الذين تعبر مصطلحاتهم الفكرية عن وجهة الواقع الذي يقودون مسيرته.. القادة التاريخيون وحدهم هم الاشد صدقا في التعبير عن استشرافهم عمليات التحول في مجتمعاتهم... القادة التاريخيون وحدهم هم الذين يمكن ان تعكف على حياة كل منهم لتستخلص منها ما يمكن أن يكون دليلا ومؤشرا لحركة الواقع في مجتمعاتهم باتجاه المستقبل.

والقائد صدام حسين من اولئك القادة التاريخيين الذين تصنعهم امتهم بقدر ما يصنعون هم أنفسهم تاريخ امتهم.ان القائد صدام حسين برز في فترة من أعسر الفترات في تاريخ أمتنا وأشدها ايلاما، هي الفترة التي بدأ فيها فجر يقظتها، فكان ذلك ايذانا بتحالف كل القوى المعادية، من داخل التركيبة الاجتماعية العربية ومن القوى الدولية المتناقضة مع اهداف هذه الامة، ونهوضها ونزوعها نحو الحياة والمستقبل.

ان دراسة موضوعية لشخصية قائد كهذا، الذي هو نتاج أمته والتعبير عن امكاناتها الكامنة، تحتم، أولاً، تعيين الخط العام لمسيرته الفكرية من خلال مصطلح «المستقبل» الذي اعرب به عن طبيعة هذه المسيرة وخصائصها، وبهذا وحده يمكن الانتقال، لدى بحث كهذا، من التعميم الى التخصيص.

ان حياة الرفيق القائد صدام حسين بكل اجزائها، بكل ذكرى تنطوي عليها، بكل حدث ألمَّ بها، انما تأخذ معنى خاصا وجديدا داخل اطار القضية التي ناضل من أجلها وأعطاها كل ايام حياته. ذلك أن شخصية كشخصيته متفاعلة وفاعلة في حقائق الواقع واحداثه التاريخية لا يمكن ان تعزل عن موروثاتها.

هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى، ان الحياة الغنية حقا هي تلك التي تنطوي، خلال مسيرتها على عوائق تشكل تحديات للفرد تزيد من ابعاد الشخصية الانسانية وتشكل استجابات محددة لمواجهة تلك التحديات، وبقدر مواجهة تلك التحديات ودرجتها والاصرار الواعي على تجاوز العوائق والمصاعب تقاس قدرة الشخصية وطاقاتها وامكاناتها. وكلما كان التحدي عميقا ومؤثرا كان تثمين مواجهة هذا التحدي ارفع واكثر عمقا.

وتلك هي الحال في حياة الرئيس القائد صدام حسين الغنية بمواجهة تحديات عميقة ومؤثرة تتشابك وتتواشج فيها العوامل والبواعث والاستجابات ازاء المصاعب وباتجاه اهداف ومثل عديدة تترابط كلها لتوجهها الى لحظات مستقبلية في معادل دقيق يبدو فيه المستقبل النظير الموضوعي للماضي، بل تقترب فيه المسافات الزمنية بين الماضي والمستقبل، لانها تخضع لايقاع حركة واحدة يتصل فيها الماضي بالمستقبل.

عندئذ تنعدم المسافات في ايقاع الحركة لحياة كل قائد مبتكر، هو نتاج أمته وتاريخها. ذلك ان هذه الحياة تتحول تحولا نوعيا مستمرا، لا يمكن الا أن تغدو معه جزءا مهما من تاريخ الامة، اذ ان تاريخ الامة هو تاريخ مسيرتها التي تتكسر فيها هذه الحواجز الزمنية، ويغدو فيها الماضي جزءا غير قابل للانقطاع عن واقع الامة وحاضرها. وفي الحركة المبدعة للتاريخ يكون الماضي حضورا فاعلا ومؤثرا في الحاضر وتصبح مراحل تاريخ الامة، اجزاء متواصلة ومتصلة في كل لا ينقطع، غير قابل للتجزئة ولا لتحويله الى نقاط منفصلة.

تلك هي حياة القائد المبتكر الرفيق صدام حسين يتمثل فيها جوهر حركة تاريخ امته على نحو يستعصي معه على ان يؤخذ بمعزل عن تلك الدورة التاريخية في حياة الامة العربية.

ان القائد صدام حسين يعرب عن هذا التصور الكلي لحركة تاريخ الامة اذ يقول في حديث (الثورة والتربية):

«ان الاهتمام بالتراث والتاريخ مسألة جوهرية، واساسية في نظرة حزبنا، اذ ان بناء حاضر جدي ومزدهر يستدعي الاهتمام بالماضي، دراسة، واستشهادا واعتزازا بجوانبه المشرقة، لان الحاضر والمستقبل المزدهر انما هما امتداد للماضي في جانب مهم منه ذلك الذي يعبر عن اصالة تجربتنا وشعبنا وخصوصيتهما»

هنا بالضبط يكون الماضي هو الثورة الفاعلة في الحاضر، ويكون الحاضر توطئة للمستقبل في كل متشابك لا انفصام فيه. هنا لن تتقصف اجزاء الزمن بل تتلاحم من أجل الكل ومن أجل المصير.

ان القائد صدام حسين، بحكم تكوينه الفكري والنفسي وما استشرفه من اهداف في مسيرة امته، يرفض تقطيع المسافات التاريخية على نحو يحيل المراحل الى فترات سكونية، وانه ليؤكد على ذلك في كثير من احاديثه.. ففي حديثه (وصايا الى المناضلين) يؤكد على: **«ان التطور في الحياة لا يصنعه السكون كما لا يصنعه اولئك الذين يرتبون مواقع اقدامهم ومسيرتهم بضوء الحركة الاجمالية للحزب والمجتمع فقط. وانما يصنعه اولئك المناضلون الذين يتحملون في حياتهم، وفي مستقبلهم السياسي والحزبي، قدراً من المخاطرة المحكومة بصدق النوايا وسلامتها لخدمة اهداف الحزب والشعب».**

ان الحياة الذي ينظر اليها، عند التحليل، على انها حياة ترتبط فيها مواقع المستقبل واهدافه بوقائع الحاضر ومكوناته لابد ان تكون حياة تقوم على قواعد مبدئية واساسية في العمل والمنطلق وفي اخلاقيات العمل وخصائص المنطلق الذي يتم اختياره. وفي الواقع ان تلك هي حياة الرفيق صدام حسين كما عرفها الاخرون من ممارسته لتجربته الثورية، وكما حللها الذين حاولوا سبر هذه التجربة والتعرف عليها. والتناظر او بالاحرى التطابق الكامل بين هذه الحقيقة وبين فكرة الرفيق صدام حسين تثبته مسيرة حياته وتطابقها الدقيق مع الافكار المثبتة في خطبه واحاديثه وتوجيهاته، ففكر الرفيق القائد يؤكد على الوقائع الجوهرية في كل عمل سياسي ثوري حقيقي قادر على قلب الواقع وتصفية تناقضاته، وهو فوق ذلك كله، فكر يضع افضل الخيارات للعمل، وفي صميم الواقع وحقائقه، فهو فكر نبع من واقع التجربة الثورية، ومن اجلها، ولم يكن فكرا نابعا من التأمل المجرد المنزوع عن الواقع وحركته الحية، وذلك هو الفكر الثوري الحي.. انه هو القائد القائل في (نظرة في خصائص القيادة الناجحة):

«ان التفاعل مع الحالة الحية هو الاساس الذي يجعلنا نستقرىء امورا في الحياة بوجه عام هي محصلة التفاعل الوجداني العميق والمسؤول مع الحياة وحالاتها وما تنطوي عليه من حاجة ملحة للحلول بالدرجة الاساس...»

من هنا نجد ان القائد صدام حسين يؤكد باستمرار على ان التطلع الى المستقبل لابد ان يكون حالة من حالات فهم الواقع وتنقيته، وان الحالة الراهنة يجب ان تقاس بحسابات المستقبل والطموح، بحسابات السياق العام والمجموع الكلي وليس بمنطق تجزيئي يريد ان يجني الارباح في اللحظة الراهنة فقط، دون استشراف للمستقبل وتحقيق خيارات الانطلاق اليه.

ان هذه الفكرة المحورية من فكر الرفيق القائد صدام حسين هي فكرة خصبة تتفرع منها افكار عديدة اخرى، اذ تفصح عن نظرته للتاريخ واحتضانه للواقع، كما توضح رؤيته التي تنعدم فيها التجزئة لتشكل نظرة شمولية ثورية في فكر استراتيجي خصب.

ومن هنا كان تأكيد الرفيق القائد صدام حسين على **«ان أية حركة لتغير واقع ما، اذا انعزلت عن مكونات ذلك الواقع، اثناء تغييره الى الامام ستقع بخطأ التقدير ولاتخرج بالنتائج التي تستهدفها في عملها الذي تريد القيام به».**

هذا الربط العضوي بين الفكر والواقع من ناحية وبين مكونات

الواقع وبواعث المسيرة نحو المستقبل، هو الفكر الاصيل المبدع الذي يختار الهدف كما يختار الوسيلة ويؤكد على ان عملية الاختيار هذه لابد ان تكون باهظة الثمن، ولكن الخسائر ازاء المحصلة النهائية تظل **«خسائر هامشية متوقعة»**..

من خلال هذه الرؤية المستقبلية الشاملة أشر القائد صدام حسين اهمية الزمن وتنفيذ الخيارات الافضل والانبل من خلال منهج دعاه بـ **«المنهج الاقتحامي العقلاني»**، فقد اوضح في الكثير من المناسبات قيمة التعامل مع الزمن واهمية امتلاك ناصيته **«اذا لم تكن قادرا على اغتنام الزمن كفرصة..»** فالزمن هنا في فكر القائد صدام حسين ليس وجودا مطلقا ولا تجريدا ذهنيا على اية حال بل هو من مكونات الواقع والمستقبل، وان التعامل معه يخضع لقانون واحد هو قانون توظيفه لعملية التطور والتقدم، وان الزمن بهذا المعنى الذي يذهب اليه القائد صدام حسين هو القوة التي ان افلتت من قبضتك ارتدت عليك..

وهكذا نجد انه يؤكد في اكثر من موضع على جوهرية استخدام الزمن باتجاه التقدم والتطور وتعطيل القوى التي تحاول ان تستخدمه باتجاه مضاد لعقارب الساعة.. **«من لا يحترم الزمن لا يؤمن بالمستقبل ولايريد لشعبه الانتصار»**. كما انه يؤكد دائما على الصلة العميقة بين افضل الخيارات في منطلقات العمل وبين ضمان الحاضر وكسب المستقبل: «اعملوا الكثر واتق تفاهموا الحاضر وتكسبوا المستقبل».

ان كلمة «المستقبل» التي تتردد في ثنايا خطب القائد صدام حسين واحاديثه تكشف عن تصور خاص بالاستراتيجية وافاق تطور للعملية الثورية كما تكشف عن تصور اخلاقي في العمل وفي منهج العمل.

المستقبل هو احتواء العملية التاريخية للتقدم وهو انضواء للتاريخ الصاعد، ورفض لتناقضات الواقع ومن اجل نقائه في اعلى الصور وانبلها.

وهكذا نجد ان هذا الفكر المبتكر يؤكد على ان حسابات المستقبل هي وحدها التي تعلمنا ان لا نكف عن العمل، وان نشعر بالتواضع، ونحن نتطلع الى الاهداف التي وقع عليها الخيار، وان الثورة كحركة صاعدة لا يحدها حد، ولاتعطلها قوى تجرها الى الوراء.. وان المناضل هو من يتطلع الى امام، ومن يمضي الى الهدف الذي يتطلع اليه بارادة يوظفها توظيفا كاملا من اجل المسيرة الى امام. يقول القائد صدام حسين في خطابه الى المؤتمر العاشر للاتحاد الوطني لطلبة العراق **«من يصب بالغرور يصب بالمرض، ومن يصب بالمرض يصب بالاكتفاء عند الحاضر ومن يتذكر المستقبل لابد ان يتواضع رغم كل المنجزات العظيمة التي قامت بها الثورة، فهي ناجحة في صورة الحاضر، ونحن واثقون بانها ستنجح بقيادة الحزب في صورة المستقبل، لكننا جميعا لازلنا في الامتحان حول صورة المستقبل....»**

فالحقيقة ان كل انتصار تحققه الثورة طبقا لهذا الفكر، انما ينقلنا خطوة على طريق المستقبل الذي ينطوي على اهداف متواصلة لانهاية لها بالنسبة لمسيرة الامة وحركتها. ويقول القائد صدام حسين.

«الانتصارات بالنسبة للثوريين دائما تضعهم امام مهام جديدة من اجل الفعل الى امام باتجاه الاهداف الاستراتيجية وليس من اجل ان يفكروا في ان يخطوا خطوة الى الخلف.»

ويوضح القائد صدام حسين كلا من الماضي والحاضر ازاء المستقبل، ومعنى كل هذه الفواصل الزمنية بالنسبة للمبادىء الاساسية للحزب، وحركة الحزب في تحويل الراهن الى قاعدة من اجل المستقبل اي ان يكون الحاضر الراهن جزءا متصلا بالمستقبل، ومن اجله. تلك هي الحركة الصاعدة في فكر صدام حسين.. **«ونحن نعتز بالمرحلة الراهنة، لابد لنا ان نتذكر الماضي لنقيم الحاضر وان لا نكتفي بان نتذكر الماضي وان نعرف الحاضر وانما ان نتصور المستقبل. فقيمة هذا الحاضر تكمن في كونه تحولا نوعيا الى الامام بالقياس الى الماضي وقيمته ثانيا بكونه يرسي اسس المستقبل على نحو رصين ومتين. ولكي نعرف المستقبل علينا ان نعرف المبادىء الاساسية والاهداف الاستراتيجية لحزب البعث العربي الاشتراكي قائد الثورة»**.

ويظل «المستقبل» في فكر القائد صدام حسين المعادل الموضوعي لانجازات الحاضر وقيمته. فصورة المستقبل هي صورة الاهداف التي يسعى جميع الثوريين الاصلاء لتحقيقها **«ونحن نقيم الحاضر ونعتز به علينا ان نعتبره جزءا من صورة المستقبل الكبيرة التي نناضل من اجلها عندما نتحدث عن الحاضر كجزء، لامن اجل ان نقلل من قيمة الحاضر ومنجزاته العظيمة، وانما من اجل ان نذكر النفس ونذكر كم كذلك ان المستقبل اكبر واكثر اشراقا بالتأكيد من الحاضر»**.

هذا الجانب من فكر صدام حسين يؤكد قضية الايمان بحركة التاريخ وحتمية اتخاذ موقف التفاؤل مما ستفضي اليه هذه الحركة.. ولكن التفاؤل الذي ينطوي عليه فكر القائد صدام حسين ليس تفاؤلا بالمعنى العادي، بل هو التفاؤل الايديولوجي الذي تقوم اسسه على قضايا عقلانية من الاستنتاج والاستخلاص. اننا نستمع اليه وهو يقول:

«نحن مازلنا ضمن حسابات الطموح على بداية الطريق الذي

صممنا على قطعه، طريق بناء الاشتراكية ومحاربة الامبريالية وجعل هذا القطر قاعدة امينة، وركيزة حيوية للنضال العربي عموما وتجربة نموذجا للاشعاع في منطقة الشرق الاوسط بكامله، هذا الطريق ليس طريقا قصيرا، وليس طريقا سهلا».

اذن، بالرغم من أن هذا التفاؤل الفلسفي والايديولوجي قائم على الاستنتاج العقلاني الا انه ايضا قائم في الوقت ذاته على درجة عالية من ضبط النفس، وعدم الاسراف فيه وفي مغرياته.

فصورة المستقبل لا تكف اذن عن تقديم صورة للطريق التي تفضي اليه وهي طريق وعرة وشائكة. انها هي ذاتها الطريق التي عرفها جميع المنقذين في التاريخ، وعرفوا مصاعبها وعوائقها تلك هي طريق التاريخ الصاعد.

ان حسابات الطموح كما يعلمنا القائد صدام حسين هي «**حسابات الاجيال اللاحقة**» و «**حسابات التاريخ**» لكنها من جهة اخرى ليست حسابات مجردة بل هي متصلة بانجازات الحاضر وتجارب الماضي، متصلة بالافكار والاهداف والسياسات. انها حسابات تعتمد حركة الواقع نفسه، وبهذا المعنى فهي تعكس ارادة هذا الواقع في حركته من اجل المستقبل. وهنا يقول القائد صدام حسين: «**لم يكن رفضنا فعلا للواقع بحد ذاته معزولا عن تصور المستقبل وانما كان الاساس في رفض الواقع هو التصور الصحيح لما ينبغي ان يكون عليه الواقع وكما ينبغي ان يمتد به الى المستقبل**» ان « المستقبل » ، هذا المفهوم الشامل الذي يتردد في اكثر خطب القائد وتوجيهاته ، يعبر عن طبيعة فكر القائد صدام حسين الذي سبق ان اشرنا الى انه يرفض تجزئة الفواصل والمسافات تلك ، بل يرى ان المستقبل هو صورة من صور الايديولوجية التي يحملها ويعمل من اجل وضعها في اطار الواقع. انه هو الهدف الاستراتيجي الاعلى بكل مايحمله من تصورات وامال وطموح ، اذ هو في فكره ليس محض امتدادات زمنية خالية من المحتوى ، بل هو ذاته المحتوى الذي يشكل تصوراته عن الحياة وحركتها .

والمستقبل في فكر صدام حسين يرتبط بالامال والتفاؤل والايمان بارادة الثورة . ذلك ان القائد صدام حسين كان في اقسى الظروف التي مر بها حزب البعث العربي الاشتراكي يعطي المناضلين الاخرين الاحساس بالقوة والثقة بان النصر قريب وان اليأس نقيض الفكر الذي تمثله حركة الحزب . اي انه كان يقدم لهم وقدة الاحساس بالحياة وبمصير الامة العربية ، والامل الباسم العريض بغد خصب غني .

وهكذا كان صدام حسين : معلما في الفكر والاصرار .

القارئ على موعد مع المجلد الخاص عن فكر الرئيس القائد صدام حسين الذي تصدره «افاق عربية» في الشهر المقبل. دراسات ومناقشات يساهم فيها عدد من المعنيين في الندوة التي عقدت بمناسبة اليوبيل الذهبي لميلاد السيد الرئيس القائد «حفظه الله».

لعب الحاج محمد امين الحسيني، مفتي فلسطين، دورا بارزاً في الاحداث السياسية في العراق للمدة ١٩٣٩ - ١٩٤١. وكان المحور الذي دارت حوله هذه الاحداث ابتداء من منتصف عام ١٩٤٠ حتى مغادرته العراق في ٢٩ مايس ١٩٤١. ولا شك في ان تواتر وسخونة الاحداث العالمية والعربية قد اسهمت في ابراز دوره هذا واسبغت عليه طابعا تاريخيا

تمكن الحسيني، منذ انتخابه لمنصب المفتي الاكبر لفلسطين ورئيساً للمجلس الاسلامي الأعلى سنة ١٩٢١ من احتلال مركز الصدارة ضمن الحركة الوطنية الفلسطينية.



اتصالات مفتي فلسطين بأقطاب حركة مايس في العراق

د. وليد محمد سعيد الاعظمي

كلية القانون والسياسة / جامعة بغداد

كانت سياسة المفتي، خلال الفترة من عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٣٦ تتسم بمهادنة الانكليز وفي الوقت نفسه توحيد وتعبئة الفلسطينيين لمجابهة الخطر الصهيوني. وكان احترامه للسلطة وشجبه لاعمال العنف في هذه المرحلة انعكاساً لخوفه من القوة العسكرية البريطانية وادراكاً منه بأن العرب آنذاك لن يتمكنوا من مجابهة الامبراطورية البريطانية المتمثلة في الانتداب.

كان المفتي يعتقد بان بريطانيا ستضطر الى تغيير سياستها في فلسطين اذا ما تمكن الفلسطينيون من ممارسة ضغوطهم على الانكليز، بدعم ومساعدة الاقطار العربية والاسلامية. الا ان خوفه من فقدان مركزه كرئيس المجلس الاسلامي الاعلى الذي عينته فيه الادارة البريطانية جعله يرفض في البداية اسلوب الكفاح الثوري المسلح الذي كان يدعوله شبيب وهاب والشهيد عزالدين القسام(١).

وبعد اندلاع الثورة الفلسطينية المسلحة عام ١٩٣٦، واحداث العنف التي حدثت في ١٥ ـ ١٩ نيسان ١٩٣٩ بسبب تزايد معدلات الهجرة الصهيونية الى فلسطين، وجد المفتي من الصعب الوقوف ضد رغبات الشعب الفلسطيني الذي كان يطالبه بتزعم حركة الاضراب والثورة ضد الوضع القائم وتشكيل حكومة فلسطينية وطنية(٢) وما لبثت السلطات البريطانية ان قررت القبض على المفتي واعوانه والزعماء الفلسطينيين الاخرين لقيامهم بالتحريض على الثورة. لكنه تمكن من الهرب عام ١٩٣٧ الى لبنان ليمارس نشاطه هناك في الثورة الفلسطينية المسلحة حيث تمكنت من تحقيق النجاح التام في صيف عام ١٩٣٨ بسقوط العديد من المدن الفلسطينية وبضمنها القدس، بايدي الثوار الفلسطينيين، الا ان السلطات البريطانية تمكنت من قمع الانتفاضة في عام ١٩٣٩، بالتعاون مع الصهاينة، حيث سقط حوالي ٣٠٠٠ فلسطيني واعدم ١١٠ آخرين واصيب الآلاف منهم(٣).

وبعد اعلان بريطانيا وفرنسا الحرب على المانيا في ٣ ايلول ١٩٣٩ طلبت السلطات الفرنسية في لبنان من المفتي اصدار بيان يعلن فيه تأييده للحلفاء، وفرضت عليه الاقامة شبه الاجبارية.(٤) فماطل المفتي في البيان وعزم على مغادرة لبنان تخلصاً من الاحراج الذي تجابهه السلطات الفرنسية من وجوده في لبنان.(٥)

وقد اضطر المفتي الى تقديم المال الى مدير الامن العام الفرنسي في لبنان لقاء غض النظر عن عملية هروبه الى بغداد، متنكراً في ١٣ تشرين الاول ١٩٣٩.(٦)

■ المفتي في العراق

كان المفتي قد ارسل مسبقاً عدداً من مبعوثيه الى بغداد لاستطلاع رأي رئيس الحكومة العراقية، آنذاك نوري السعيد حول الموضوع ولتسهيل مهمة دخوله الى العراق.(٧) وكان نوري السعيد قد لمح في مناسبتين، قبل وصول المفتي الى بغداد في اواخر ايلول وفي بداية تشرين الاول، للسفير البريطاني في بغداد باحتمال انتقال المفتي الى العراق كما اكد نوري السعيد للسفير تأمين عدم تدخل المفتي في السياسة وان تكون تصرفاته مرضية خلال اقامته في العراق والا فانه سيطلب منه مغادرة العراق.(٨) وكان المفتي قد تعهد، بناءاً على طلب نوري السعيد وتنفيذاً لتعليمات الخارجية البريطانية، بعدم التدخل في الامور السياسية العراقية، كما طلب المفتي من اعوانه الالتزام بذلك أيضاً. الا ان المفتي لم يكن يعتقد بان تعهده هذا يتضمن حظر ممارسته للنشاط السياسي على الصعيد الفلسطيني بشكل خاص والعربي بشكل عام(٩) ولما طلب نوري السعيد منه اعلان تأييده للحلفاء، وبخاصة بريطانيا، وشجبه لالمانيا النازية،(١٠) رفض المفتي تقديم مثل هذا التأييد، وخاصة بالنسبة لبريطانيا التي شرعت بتدمير القرى الفلسطينية وسجن واعدام مئات المقاتلين الفلسطينيين ونفيهم وابعاد قادتهم.(١١)

كان موقف الحكومة البريطانية من المفتي يقوم في الاساس على رفض الحوار معه وعدم السماح له بالعودة الى فلسطين ما لم يغير سياسته المعادية لبريطانيا في فلسطين، والتعاون معها هناك من أجل وضع الكتاب الابيض، الصادر في مايس ١٩٣٩، الذي اعتبر الاساس لحل القضية الفلسطينية موضع التنفيذ واعلان تأييده للحلفاء، والا فان بريطانيا لن ترضىٰ باقامته سواء في فلسطين أم في العراق.

فبادر نوري السعيد، بعد ان لمس الموقف المتعنت للمفتي، بالاقتراح عليه بالسفر الى الولايات المتحدة الامريكية لتوضيح أبعاد القضية الفلسطينية وكسب عطف الرأي العام الامريكي، الا ان المفتي رفض اقتراح نوري السعيد.(١٢) وعندما أصبح الامر واضحاً ان المفتي لا ينوي اصدار اي تصريح يؤيد الحلفاء في حربهم ضد الالمان بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية بقيت الخارجية البريطانية في صمت مطبق من مسألة اقامة المفتي في بغداد ولم تعد تلحّ على المفتي لاصدار مثل هذا البيان الودي تجاه بريطانيا مقابل تقديم بعض التنازلات.(١٣)



رشيد عالي الكيلاني

تمكن المفتي خلال الاشهر الاولى من اقامته في بغداد من توثيق علاقاته الشخصية مع العديد من الشخصيات السياسية والعسكرية العراقية انئذ، وبخاصة العقداء الاربعة: صلاح الدين الصباغ وفهمي سعيد ومحمود سلمان وكامل شبيب من خلال صداقته القديمة مع محمود سلمان الذي كان قد عمل معه في وحدة عسكرية واحدة خلال الحرب العالمية الاولى. واصبح المفتي موضع احترام وحفاوة جميع الاحزاب السياسية في العراق. وكانت وجهات نظر المفتي خلال وجوده في بغداد ما يلي:

(١) العمل على تسليح الجيش العراقي ليكون رأس الحربة في تحرير فلسطين وسوريا ولبنان.

(٢) التعاون مع بريطانيا ضمن حدود، والحد من نصوص معاهدة عام ١٩٣٠ اذا ما ضمنت لندن الاستقلال الناجز للعراق والاقطار العربية الاخرى، وتجنب دخول الحرب الى جانب الحلفاء والذي هو ليس في مصلحة العرب.

(٣) تجنب معاداة دول المحور.

(٤) في حالة دخول الاتحاد السوفيتي واليابان وايطاليا الحرب الى جانب المانيا ووصول القوات الالمانية الى مصر وايران فعلى العرب آنذاك القيام بثورة شاملة ضد الوجود الانكليزي والفرنسي في الوطن العربي.

(٥) ضرورة بدء الثورة واندلاعها من فلسطين، وليس من سوريا، على ان يقودها فوزي القاوقجي لارغام بريطانيا على اجلاء قواتها واجلاء الصهاينة من فلسطين والاعتراف باستقلالها.(١٤)

ويبدو ان حسابات المفتي بصدد الفقرتين الأولى والثانية كانت صحيحة وهي التي اسهمت في توتر الاوضاع والعلاقات بين الحكومة العراقية والبريطانية وادت الى المجابهة بينهما في النهاية، الا انه لم يتم تحقيق ما ورد في الفقرة الرابعة بالرغم من وصول القوات الالمانية الى مشارف مصر وقفقاسيا، فلم تندلع الثورة.

كانت المدرسة السياسية العراقية للمدة ١٩٣٩ ـ ١٩٤١ تسير في اتجاهين متعاكسين هما: اتجاه ذو نظرة قومية تؤمن بضرورة انقاذ فلسطين من الخطر الصهيوني الذي يدعمه الانتداب البريطاني وتحرير سوريا ولبنان من السيطرة الفرنسية، واتجاه قطري يضع مصلحة العراق خارج اطار المصلحة القومية. وكان رشيد عالي الكيلاني والمفتي والعقداء الاربعة وناجي شوكت وناجي السويدي ويونس السبعاوي اصحاب الاتجاه الاول، والوصي عبد الاله ونوري السعيد ورستم حيدر وتوفيق السويدي وصالح جبر وشاكر الوادي، ومن ورائهم الانكليز، اصحاب الاتجاه الثاني.

وما ان اندلعت الحرب العالمية الثانية حتى ازداد عمق الخلاف بين الكتلتين بسبب اختلاف مواقف كل منهما تجاه الاستراتيجية الواجب اتباعها بالنسبة للمعسكرين المتحاربين. فكانت كتلة نوري السعيد تدعو الى الانحياز المطلق الى جانب الحلفاء دون قيد أو شرط اذ كان نوري يعتقد بانتصار الحلفاء في النهاية وقرب انهيار ميثاق عدم الاعتداء السوفيتي ـ الالماني الموقع عام ١٩٣٩، وبقرب مهاجمة هتلر للاتحاد السوفيتي، وقرب انهيار النظام النازي بعد ذلك. وكان نوري السعيد يستند في رأيه هذا الى ان العراق مرغم على ربط مصيره بالحلفاء نظراً لضعفه من الناحية العسكرية. أما كتلة رشيد عالي الكيلاني والعقداء الاربعة فكانت تنادي بضرورة المحافظة على صلات العراق التقليدية مع الانكليز استناداً الى المعاهدة العراقية ـ البريطانية لسنة ١٩٣٠ وعدم التساهل تجاه المطالب البريطانية التي تخرج على نصوص المعاهدة، وتزويد الجيش العراقي بالسلاح من اي مصدر كان نظراً لعجز وعدم رغبة الانكليز في تسليح الجيش. واخيراً فانها كانت تطالب باعادة الانتخابات النيابية وتمثيل الشعب في مجلس نيابي حقيقي لا يمثل أو يعبر عن رأي الحكومة.(١٥) وكان هناك اتجاه ثالث يتبناه المفتي ويونس السبعاوي يدعو الى التريث وعدم الانحياز الى اي من المعسكرين المتحاربين، اسوة بتركيا، لحين انجلاء الموقف العسكري والدولي في شمال افريقيا واحتمال دخول الاتحاد السوفيتي الحرب

الى جانب المانيا.[16] وكان هذا التوقع بعيد الاحتمال، اذ ان توقيع ميثاق عدم الاعتداء بين الاتحاد السوفيتي والمانيا في آب ١٩٣٩ جاء تحسباً من هتلر لحماية ظهر المانيا عند زحفها على أوربا الغربية، والذي انهار بغزو الالمان للاراضي السوفيتية في حزيران ١٩٤١.

■ تشرشل والكتاب الأبيض

وفي محاولة بريطانية لتهدئة خواطر المفتي واعوانه وكسب تأييده الى جانب الحلفاء قامت وزارة الخارجية البريطانية - بعد تشكيل ونستون تشرشل حكومته في مايس ١٩٤٠ خلفاً لحكومة نيفيل تشمبرلين - بارسال مبعوثها الخاص العقيد إس. أي. نيوكمب، الذي زار العراق في تموز من ذلك العام، للتفاهم مع المفتي ووضع الكتاب الابيض موضع التنفيذ مقابل ضمان تأييده وتأييد الاقطار العربية الاخرى لبريطانيا وحلفائها واحباط مخططات الالمان في هذا المضمار.

وكان العقيد نيوكمب من العناصر التي خبرت المنطقة العربية وعملت مع الامير فيصل بن الشريف حسين في الحجاز خلال حملة الشريف حسين ضد الاتراك في الحرب الاولى.[17]

استقال نوري السعيد في آذار ١٩٤٠ بعد ان تحول الرأي العام العراقي ضده، ولفشله في احتواء العقداء الاربعة لامرار مخططاته في تسخير العراق وموارده لخدمة المجهود الحربي البريطاني والإصرار على قطع العلاقات مع ايطاليا. وبعد جهود مضنية تم تكليف رشيد عالي الكيلاني، الذي كان يشغل منصب رئيس الديوان الملكي، لتشكيل الحكومة الجديدة. ولعب المفتي دوراً حاسماً في اقناع رشيد عالي بقبول مهمة تشكيل الحكومة الجديدة ولا يستبعد ان يكون نوري السعيد وطه الهاشمي قد استعانا بالمفتي ليقوم بهذه المهمة. وتولى المفتي هذا الامر لانه كان يعتقد بأن تولي رشيد عالي رئاسة الوزارة سيؤمن للبلاد حكومة قومية ووطنية باعتباره وجهاً قومياً معروفاً. تردد رشيد عالي الكيلاني في البداية في قبول هذا التكليف خوفاً من نفوذ العقداء الاربعة وعدم مساندة الجيش له. وبعد ان اجتمع المفتي في داره مع رشيد عالي الكيلاني والعقداء الاربعة وطمأنه الى مساندة الجيش له، كما طمأن العقداء الاربعة من الكيلاني وبانه يوافقهم في آرائه الوطنية والقومية، بايع العقداء الاربعة رشيد عالي على مساندته وشدوا على يده وشد على يدهم وكانت هذه اول مرة يجتمع فيها رشيد عالي الكيلاني مع العقداء الاربعة[18]. ويقول السفير الالماني «فرتز غروبا» بأن تكليف الوصي لرشيد عالي بتشكيل الحكومة الجديدة جاء بناءاً على نصيحة المفتي له[19] فاصبح نوري السعيد وزيراً للخارجية في حكومة الكيلاني في محاولة لابقاء السياسة الخارجية العراقية على وضعها السابق خدمة للمصالح البريطانية. ولا يستبعد ان يكون نوري السعيد قد تلقى التعليمات بترشيح الكيلاني لتشكيل الحكومة، خلفاً له، من السفارة البريطانية في بغداد والتوسط لدى الوصي في هذا الامر لتحجيم نفوذ العقداء الاربعة وانهاء دورهم في السياسة العراقية من خلال رشيد عالي واثارة طه الهاشمي ضدهم.

وفي بغداد اجتمع العقيد نيوكمب مع نوري السعيد. وبعض القادة الفلسطينيين من مساعدي المفتي امثال جمال الحسيني وموسى العلمي. وتم الاتفاق اخيراً على القبول بتطبيق نصوص الكتاب الابيض بشرط ان يتم منح الاستقلال الفوري لفلسطين مقابل اعلان المفتي تأييده الواضح الى جانب الحلفاء. كما تعهد نوري السعيد بوضع فرقتين عسكريتين عراقيتين تحت تصرف الحلفاء مقابل الوفاء بتطبيق بنود هذا الاتفاق[20] لكن حكومة تشرشل سرعان ما رفضت نصوص الاتفاق المذكور مع الفلسطينيين، الذي تم في ٢٩ آب ١٩٤٠، وجمدت العمل بالكتاب الابيض الذي اعتبر الاساس لحل القضية الفلسطينية.[21] ولا شك في ان رفض تشرشل للاتفاق المذكور جاء نتيجة لميول تشرشل الصهيونية وخوفه من ردود فعل في الولايات المتحدة وفي فلسطين والتي ستؤثر بدورها على جهوده في كسب الدعم والتأييد الامريكي لبريطانيا في حربها ضد المحور. كما ستنعكس آثار هذا الاتفاق على الجهود التي تبذلها حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين لتأمين التعاون مع بعض العناصر الفلسطينية المعتدلة في الداخل. وكانت وزارة الحرب البريطانية، وبخاصة قيادة قوات الشرق الاوسط البريطانية في القاهرة، ضد فكرة التعامل مع المفتي الذي كان يعتبر في نظرهم المصدر الرئيس لمشاكل بريطانيا في المنطقة العربية. فرفض الجنرال ارشيبالد ويفل، قائد قوات الشرق الاوسط، نصوص الاتفاق التي حملها له نوري السعيد في زيارة خاطفة الى القاهرة. وتهدئة لخواطر اليهود ولكسبهم الى جانب الحلفاء اعلن تشرشل موافقته على تشكيل لواء يهودي في فلسطين يضم ثلاثة افواج للقتال الى جانب البريطانيين بالرغم من التحذيرات التي قدمها مستشارو تشرشل في وزارة الخارجية البريطانية من مغبة هذا العمل.[22]



ناجي شوكة:
محاولة لمعرفة موقف تركيا من الحركة، وخيبة امل من موقف ايطاليا من القضايا العربية آنئذ.

نوري السعيد:
طلب من المفتي تعهداً بعدم التدخل في الأمور السياسية العراقية تنفيذاً لتعليمات الخارجية البريطانية.



■ ردود فعل المفتي ازاء بريطانيا

لا شك في ان ردود فعل المفتي ازاء موقف بريطانيا المتعنت من اتفاق نيوكمب لحل القضية الفلسطينية ووجود رشيد عالي الكيلاني على رأس السلطة والهجوم الجوي الالماني ضد بريطانيا والهجوم الايطالي على مصر هي التي حملته على الخروج من صمته وعزلته واعادة النظر في حساباته لتحديد موقفه والتدخل في السياسة والاتصال بقوى المحور ـ بعد ان نفض يديه من بريطانيا ـ والتحريض على الثورة ضد الانكليز في كل مكان. فبادر المفتي الى تشكيل لجنة عربية سرية في بغداد، اللجنة القومية العليا، التي تضم ممثلين من سوريا والعراق وفلسطين وشرق الاردن، كان هدفها تحقيق الاستقلال بالثورة على الانكليز والفرنسيين وتوحيد الاقطار العربية المتحررة في دولة الوحدة العربية. وكان الى جانب هذه اللجنة لجنتان اخريان؛ لجنة فلسطينية وهي اللجنة العربية العليا التي تشكلت عام ١٩٣٩ والمعنية بالقضايا الفلسطينية، ولجنة السبعة التي تشكلت في شباط ١٩٤١ بعد استقالة رشيد عالي الكيلاني بعد هروب الوصي عبدالاله الى الديوانية. ترأس المفتي هذه اللجنة السرية وكانت تضم ستة اعضاء من العراقيين: الكيلاني وناجي شوكت ويونس السبعاوي والعقداء صلاح الدين الصباغ وفهمي سعيد ومحمود سلمان.[٢٣]

وانطلاقاً من موقعه ونفوذه في هذه اللجان الثلاث بادر المفتي الى الاتصال بدول المحور للوقوف على وجهة نظرهم من قضية استقلال ووحدة العرب ومقاومة بريطانيا. فاصبح نشاط المفتي السياسي آنئذ علنياً وأصبح، بالنسبة لبريطانيا، الخطر الذي يهدد مصالحها في المنطقة. ومن هنا بادرت حكومة تشرشل بالتفكير في التخلص من المفتي وتصفيته اما باغتياله أو اختطافه. وانهالت العروض من مختلف الاوساط الحاقدة على العرب للقضاء على المفتي. فعرض بنحاس روتنبرغ، زعيم عصابة «فاند ليومي» الصهيونية في فلسطين، خدماته للقضاء على المفتي.[٢٤] كما اقترح وزير الدولة البريطاني لشؤون الهند ليوبولد أميري على وزير الخارجية البريطاني اللورد هاليفاكس اختطاف المفتي من بغداد وجلبه الى قبرص. الا ان هاليفاكس رفض المقترحات لانها، على حد قوله، ليست عملية وليست في صالح بريطانيا ولانها ستثير مشاعر العرب في العراق ومصر والسعودية بالاضافة الى احتمال عدم نجاح العملية. وكان تشرشل قد وافق على خطة اغتيال المفتي في تشرين الثاني ١٩٤٠.[٢٥] وهناك كثير من الكتاب الغربيين يخطئون في الاستنتاج ويدعون بأن الثورة الفلسطينية المسلحة قامت بتحريض ودعم من المانيا النازية دون اي دليل. وتتكرر الاتهامات نفسها بالنسبة لانتفاضة مايس الوطنية سنة ١٩٤١ واتهام قادتها بالنازية والفاشية حيث يخطئ هؤلاء المحللون في تفسير وتحليل الهدف الاساس من تعاون الحركة العربية التحررية مع قوى المحور وهو هزيمة العدو المشترك: بريطانيا



تشرشل:
رفضت حكومته نصوص الاتفاق مع الفلسطينيين لمنح الاستقلال الفوري لفلسطين مقابل اعلان المفتي تاييده للحلفاء.

فرتز غروبا:
تكليف عبد الاله لرشيد عالي بتاليف الحكومة الجديدة جاء بناءاً على نصيحة المفتي له، ولتحجيم نفوذ العقداء الأربعة.



والصهيونية، استناداً الى مبدأ عدو عدوي صديقي، كما كان الحال في تحالف الاتحاد السوفيتي والغرب ضد المانيا وايطاليا واليابان. لقد كان زعماء حركة مايس من العناصر القومية المؤمنة برسالتها وبالراية العربية واستقلال بلادها وعلى حد القول الشهيد العقيد الركن صلاح الدين الصباغ في مذكراته:

«انا لا اؤمن بديمقراطية الانكليز ولا بنازية الالمان ولا ببلشفية الروس. انا عربي مسلم لا ارضى من دون ذلك بديلاً من مزاعم وفلسفات.»[٢٦]

اضافة الى ذلك لم يكن هناك اي تفاهم أو تعاون عسكري مسبق بصدد قيام العقداء الاربعة بالانقلاب على حكومة طه الهاشمي أو تصعيد الموقف ضد بريطانيا في العراق.

ولم تكن المانيا مستعدة للتورط أو التدخل في شؤون المنطقة العربية التي كانت اصلاً موضوعة ضمن منطقة النفوذ الايطالية استناداً الى معاهدة القوى الاربعة لسنة ١٩٤٠ (المانيا وايطاليا والاتحاد السوفييتي واليابان) وكذلك لاعتبارات عرقية.[٢٧] الا ان فشل ايطاليا في غزو مصر وانتكاساتها في شمال وشرق افريقيا، ولاهمية نفط العراق وموقعه الاستراتيجي، غيرت المانيا من موقفها وقررت التدخل في منطقة الشرق الاوسط لانقاذ سمعة حليفتها ايطاليا والسيطرة على الموقف. وانطلاقاً من موقعه كرئيس للجنة القومية العليا، وبالاتفاق مع رشيد عالي، أجرى المفتي اتصالات مكثفة مع دول المحور، بواسطة ممثله الشخصي عثمان كمال حداد، في محاولة للحصول على اعتراف المحور باستقلال الاقطار العربية، وكذلك لضمان تعهد المحور بالاعتراف بحق العرب في الوحدة العربية وعدم فرض الوصاية أو الانتداب عليهم. كما طالب ممثل المفتي بعدم اعتراف المحور بدعوى الوطن القومي في فلسطين والوقوف الى جانب العرب في ايجاد الحل العادل للقضية الفلسطينية بما يتفق ومصالحهم القومية، وشجب المخططات الامبريالية ضد مصر والسودان والاعتراف باستقلالهما. وطالبت دول المحور، في المقابل، بعودة العلاقات الالمانية ـ العراقية، التي قطعها نوري السعيد منذ اندلاع الحرب، واعطاء الافضلية للمصالح الالمانية في التنقيب واستغلال النفط العراقي. كما تعهدت المانيا وايطاليا بدعم الانتفاضة العربية في سوريا وفلسطين وشرق الاردن وتزويد الثوار بالاسلحة من مستودعات الجيش الفرنسي في سوريا.[٢٨] الا ان هذه الاتصالات لم تتمخض الا عن اصدار بيان الماني ـ ايطالي غامض لا يعبر صراحة عن تحقيق المطالب والاماني العربية والذي يبدو انه جاء بصياغة تتجنب فيه الدولتان احراج حكومة فيشي الفرنسية حيث كان هتلر قد وعد الجنرال بيتان، وبيير لافال رئيس الحكومة الفرنسية المهزومة، بالحفاظ على ممتلكات ومستعمرات فرنسا في كل مكان.[٢٩]

اتصالات بين انقره وروما وبرلين

وكان وزير العدل العراقي ناجي شوكت قد سبق عثمان كمال حداد في زيارة تركيا، في حزيران ١٩٤٠، والاجتماع بالسفير الالماني هناك الفون بابن حيث قام المفتي بتزويد شوكت برسالة تعريف الى السفير الالماني في انقرة. وكانت زيارة الوزير العراقي تهدف لمعرفة موقف تركيا، حليفة العراق في ميثاق سعد آباد الموقع سنة ١٩٣٧، والوقوف على وجهة نظر الحكومة الالمانية بصدد القضايا العربية وخاصة مسألة استقلال سوريا ولبنان وفلسطين. فلم يتمخض اللقاء الا عن تقديم الوعود بطرح الموضوع امام الحكومة الالمانية. كما اكد السفير الالماني في انقرة بان بلاده لاتهتم بالقضايا العربية وبان ذلك يدخل ضمن اختصاص حليفتها ايطاليا.[٣٠] وقد جاءت هذه الوعود بمثابة خيبة أمل لناجي شوكت الذي كان يشكك في نوايا الايطاليين من القضايا العربية. فطلب رشيد عالي الكيلاني من المفتي ان يرجو السفير الايطالي في بغداد اصدار ايضاح من حكومته يتضمن تأييدها لاستقلال الاقطار العربية. فقام السفير الايطالي باصدار مثل هذا التصريح في تموز ١٩٤٠ بعد مشاورة وزير خارجيته الكونت شيانو حيث أصبح هذا التصريح بعد ذلك موضع خلاف بين الحكومتين الالمانية والايطالية اذ اعترضت عليه حكومة برلين.[٣١] وتم اثر ذلك ارسال عثمان كمال حداد من بغداد الى كل من انقرة وبرلين وروما في تموز من ذلك العام لتسوية الموقف.

استمر الوضع السياسي والعسكري في العراق يتدهور، خاصة بعد قيام رئيس الوزراء الجديد طه الهاشمي بتصعيد الموقف والوقوف ضد العقداء الاربعة واصدار اوامره بنقل كل من العقيدين كامل شبيب والصباغ خارج بغداد، في محاولة لتحجيم نشاطهم السياسي ونفوذهم العسكري، وتصميمه على قطع العلاقات الدبلوماسية مع ايطاليا وغلق سفارتها في بغداد بناء على تعليمات الحكومة البريطانية، عقب اجتماع وزير خارجيتها انطوني ايدن وتهديداته لوزير خارجية العراق توفيق السويدي عند لقائه به في القاهرة في ٧ آذار ١٩٤١[٣٢]. كان المفتي في نظر الانكليز مصدراً لمشاكلهم في العراق باعتباره مناوئاً للسياسة البريطانية في المنطقة العربية خاصة بعد قيام العقداء الاربعة بانقلاب ١ نيسان ١٩٤١ وتسلم رشيد عالي للسلطة رئيساً لحكومة الدفاع الوطني، ومن ثم رئيساً للوزراء في ١٠ نيسان، بعد خلع عبدالاله وتنصيب الشريف شرف وصياً على العرش.

وكان سكرتير المفتي قد زار روما وبرلين ثانية في ٢٢ كانون الثاني ١٩٤١، بعد زيارته لانقرة، لاكمال مداولاته والاجتماع بالسفير العراقي هناك كامل الكيلاني حاملاً معه رسالة خاصة من المفتي الى الزعيم الالماني ادولف هتلر بالاتفاق مع رشيد عالي الكيلاني[٣٣]. وتضمنت الرسالة وصف المفتي لتاريخ العداء العربي ـ البريطاني واهمية بلاد العرب بالنسبة لبريطانيا والتفاهم البريطاني ـ الفرنسي لاقتسام الوطن العربي، واختتم المفتي رسالته مؤكداً بانه أرسل سكرتيره الشخصي باسم أقوى تنظيم عربي موحد من أجل التعاون المخلص طالباً من الالمان تقديم الدعم المادي والمعنوي لهذا الصراع المصيري.[٣٤] وتلقىٰ المفتي بعد ذلك جواباً على رسالته من وزارة الخارجية الالمانية، بتاريخ ٣ نيسان ١٩٤١، يتضمن تحيات هتلر وتمنياته باستمرار النجاح للقضية العربية وبأن المانيا لا تبغي الاستيلاء على اي جزء من اجزاء البلاد العربية وبانها تعترف باستقلال العرب استقلالاً تاماً وبحق الاقطار العربية، التي لم تنل استقلالها آنذاك، ان تنال استقلالها التام. وتضمنت الرسالة أيضاً استعداد المانيا للتعاون المشترك وتقديم المساعدة العسكرية الفعالة قدر المستطاع اذا اضطر العرب للدخول في حرب مع بريطانيا، وسيجري تسليم هذه المساعدات العسكرية حال ايجاد طريق لنقلها.[٣٥]

علمت المخابرات البريطانية بتفاصيل هذه الاتصالات واللقاءات السرية في روما وبرلين، وحذرت من خطورة تسلل النفوذ الالماني الى العراق وايران والى دول المشرق العربي، وفقدان السيطرة البريطانية هناك وحرمانها من النفط وخطوط المواصلات الجوية المتجهة الى الهند. وقررت بريطانيا ـ التدخل عسكرياً لتصحيح الاوضاع واختطاف المفتي الذي أصبح قوة مؤثرة في السياسة العراقية فاصدر الجنرال ويفل اوامره بالزحف على العراق وكذلك اطلاق سراح عدد من السجناء اليهود في فلسطين وعلى رأسهم الارهابي الصهيوني زعيم عصابة «أرغون زفاي ليومي» داود درازيل للقيام بعملية اختطاف المفتي أو قتله. فتم نقل هؤلاء يوم ١٨ مايس ١٩٤١ بطائرة عسكرية بريطانية خاصة الى الحبانية متنكرين بالملابس العربية للقيام بالمهمة وكذلك لتخريب المنشآت النفطية داخل العراق في الوقت نفسه. وقد قتل درازيل اثناء احدى الغارات التي قامت بها احدى الطائرات الالمانية على قاعدة الحبانية يوم ٢٠ مايس،[٣٦] فلم تسنح لهذه العصابة الفرصة للقيام بالمهمة. وبقمع الانتفاضة الوطنية انتهىٰ دور المفتي في العراق.

الهوامش

(١) صبحي ياسين، الثورة العربية الكبرى في فلسطين ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩ (القاهرة، دار الهناء للطباعة، ١٩٥٩) ص ١٩ ـ ٢٢.

(٢) محمد عزت دروزة، تسعون عاماً في الحياة، مذكرات غير منشورة ص ٢٥ ـ ٢٦

Co733 / 178 / 67500Jamal al — usani s' Interview with the Colonial Secretary 19 Dec — 1927.

(٣) للوقوف على تفاصيل الثورة الفلسطينية انظر صبحي ياسين، المصدر نفسه والدكتور عبدالوهاب الكيالي، الموجز في تاريخ فلسطين و Aharon Cohen, Israel and The Arab World (W. H — Allen and Co. 1970) P. 35 and Arn Mosely Leseh, Arab Politics in Palestine, 1917 — 1939 (Ithaca Cornell Un iversity Press 1979) pp. 291 — 227.

(٤) أمين الحسيني، مذكرات، مجلة اخبار اليوم، العدد ٦٧٦ في ١٩ اكتوبر ١٩٥٧ وعثمان كمال حداد، حركة رشيد عالي الكيلاني (صيدا، ١٩٥٠) ص ٤ ـ ٥.

(٥)

Fo371 / 23240, Havard (Beirut) to Fo. 22 October 1939.

(٦) أمين الحسيني، مذكرات، مجلة اخر ساعة، العدد ١٩٧٨ (القاهرة ٢٠ أيلول ١٩٧٢).

(٧) صلاح الدين الصباغ، فرسان العروبة في العراق (دمشق، ١٩٥٦) ص ١٠٩، الطبعة الاولى.

(٨) Fo 371 / 23240, Newton to Fo, 24 Sept. 1939, 4 Oct.1939.

(٩) عثمان كمال حداد، المصدر نفسه، ص ٦ ـ ٧.

(١٠)

FO 371 / 23241, Newton to Bagguley (FO) 2 Novenber 1939.

(١١) FO 371 / 23240, Sir B. Newton (Baghdad to FO 21 October 1939.

وعثمان كمال حداد، المصدر نفسه، ص ٥.

(١٢) صلاح الدين الصباغ، المصدر نفسه، ص ١١٤.

(١٣) Elias Sasson (Report on the Current Situation In the Arab Community) (Hebrew) Jan — Feb — 1940 CZA 525 13865.

(١٤) الصباغ، المصدر نفسه، ص ١١١.

(١٥) صلاح الدين الصباغ، المصدر نفسه، الطبعة الثانية، (بغداد ـ ١٩٨٣) ص ١٧١

(١٦) محمود الدرة الحرب العراقية ـ البريطانية، ١٩٤١ (بيروت ـ ١٩٦٩) ص ١٤١.

(١٧) Joseph Nevo, (AL — Hajj Amin and the British in World War II), Middle Eastern Studies, vol. 20 Nov. — Jan. 1984, p.9.

(١٨) الصباغ، المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(١٩) د. فرتز. غروبا، رجال ومراكز قوى في الشرق، ترجمة فاروق الحريري، الجزء الثاني (بغداد ـ ١٩٧٩) ص ٣٣٦.

(٢٠) J — C. Hurewitz, The Struggle For Palestine (New York Green Wood, 1968) pp — 148 — 150.

(٢١) Joseph Nevo, op. Cit, P.9.

(٢٢)

Winston Churchill, The Second World War: The Finest Hour (New York: Bantam, 1962) Vol.2 pp — 148 — 150.

(٢٣) ناجي شوكت، سيرة وذكريات ثمانين عاماً، ١٨٩٤ ـ ١٩٧٤ الطبعة الثالثة (بيروت، ١٩٧٧) ص ٤٣٤ والدكتور عبد الوهاب الكيلاني، المصدر نفسه، ص١٤٨ و ص ١٨٢.

(٢٤)

Fo371 / 2456, 8. Rutenberg. Views on Palestine, Records of Conversation of 23 May 1940 by Bruce Lockhart.

(٢٥)

Fo371 24568, Leo (Amery) to Edward (Halifax) 5 October 1940, Edward (Halifa to Leo (Amery) 10 Oct. 1940 and Fo371 / 24568 Fo. Minutes, Nov. 18, 1940.

(٢٦) صلاح الدين الصباغ، المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٢٧)

David Yisraeli, Ha — Reich Ha — Germany V' Evets Yisrael: B' ayot Esrael Be — Mediniyut Ma Germanit Be — Shanim 1889 — 1945. (Ramat Gan Bar Ilan University, 1974) pp. 194 — 201.

(٢٨) DGFP, Series D, Vol, x pp. 558 — 60.

(٢٩)

Dewitt C. Poule, (Light on Nazi Foreign Policy) Foreign Affairs, Vol. 25, 1945 — 46, P. 144.

(٣٠) عبد الرزاق الحسني، الاسرار الخفية لحركة السنة ١٩٤١ التحررية (صيدا ـ ١٩٧١) ص ٥٧.

(٣١) عثمان كمال حداد، المصدر نفسه، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٣٢)

Fo 406 / 79, Enclosure No.I im No. 12, Record of Conversation Secretary of State and The Ir aqi Minister for Foreign Affairs On 7 March 1941.

(٣٣) د. فرتز غروبا، المصدر نفسه، ص ٣٥٧.

(٣٤) المصدر السابق، ص ٣٥٨.

(٣٥) عثمان كمال حداد، المصدر نفسه، ص ١٠٦ ـ ١٠٨.

(٣٦) David Levine (David Rasiel The Man And his Times) (ph.I) Diss., Yeshive University 1969) pp. 309 — 311.

بواكير الحس القومي
في اقطار الخليج العربي

د. فاروق عمر فوزي

كلية الآداب / جامعة بغداد

ان الظلم والعداء اللذين مارسهما الفرس ضد العرب كانا عاملاً من عوامل تأجيج الشعور العربي في منطقة الخليج العربي. وتشير احدى الروايات ان امرأة عربية ماجدة صاحت في وجه سابور: «ايها الملك.. ان كنت تعم قبائل العرب بالقتل فاعلم ان لهذا قصاصاً ولو بعد حين» [١]. ولم يستكن العرب لجبروت هذا الطاغية الفارسي. ويشير العديد من الروايات والقصص والاساطير الشعبية الى الصبر والاباء وعزة النفس التي تحلىٰ بها العرب حتى في احلك الأيام.. وقد يكون بعض هذه القصص ذا أصول أسطورية الا انها مع ذلك تدل على بدايات تكون المشاعر والاحاسيس القومية وتطورها في منطقة الخليج العربي في تلك الفترة المبكرة في التاريخ. لقد تفجرت المشاعر العربية عن ايام خوالد في تاريخ العرب كيوم الصفقة في البحرين ويوم قلهات في عمان ويوم ذي قار في العراق لقنوا فيها الفرس دروساً وعبراً. ثم أخذت الرسالة الاسلامية في الانتشار في البقاع المختلفة، وكان تعليق الرسول الكريم (ص) حين سمع بانتصار ذي قار: «هذا أول يوم انتصف فيه العرب من العجم، وبي نُصروا».

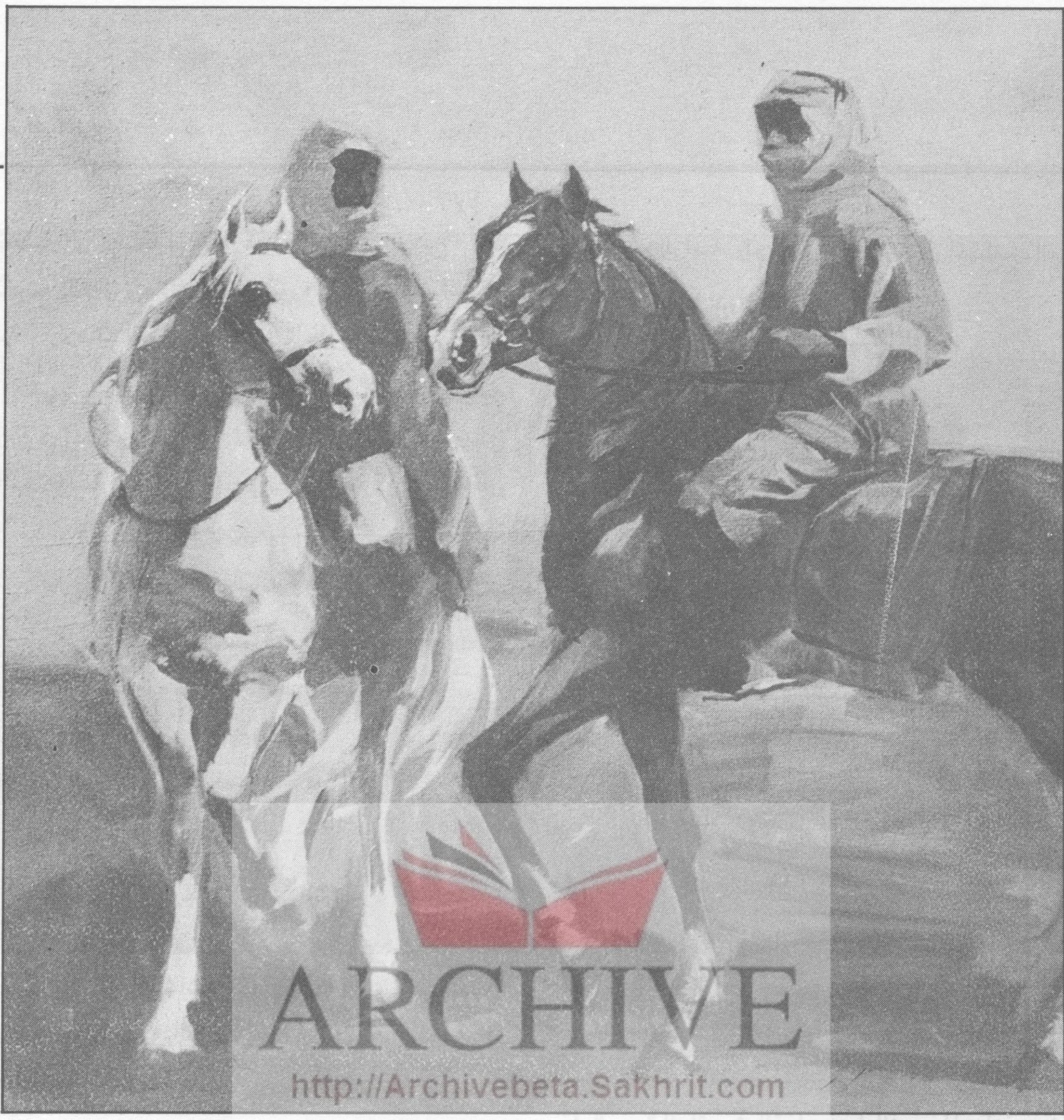
لابدَّ من الاشارة بدءاً، بأن هذا البحث يركز بالدرجة الاولىٰ علىٰ رصد الاحاسيس العربية والمشاعر القومية في المدونات الخليجية المحلية في العصر العربي الاسلامي الوسيط في محاولة للكشف عن بداياتها. وعلىٰ هذا فالدراسة لا تتعرض من قريب او بعيد الىٰ الوعي القومي العربي الحديث في مرحلة النضوج.

لقد اضطرت القبائل العربية الخليجية في وقت مبكر قبل الاسلام الى الاصطدام بالفرس الدخلاء الطامعين الذين كانوا يطمحون علىٰ الدوام لان يكون لهم نوع من السيطرة علىٰ سواحل الخليج ومياهه. وقد افرزت الاعتداءات الفارسية علىٰ عرب الخليج حقيقتين تاريخيتين رئيسيتين:

أولاهما ـ تأصل هذا العداء وامتداد جذوره في أعماق التاريخ.

وثانيهما ـ شمولية هذا العداء للأمة العربية كلها أينما وجدت.

لقد كانت ذكرىٰ الجرائم التي اقترفها سابور ذو الاكتاف، الملك الساساني ٣٠٩ م، حين اجتاح العراق فهدم القرىٰ، وردم الآبار والعيون وقتل من عرب العراق اعداداً كبيرة، كانت هذه الذكرىٰ لا تزال ماثلة وحيَّة في ذاكرة العرب، حين وجد هذا الطاغية المجال مفتوحاً امامه للزحف نحو الخليج العربي «ووضع السيف في اهل البحرين فمزّقهم» ثم عطف علىٰ بلاد عبد القيس «فصب عليهم سوط عذاب بنزع الاكتاف». ثم تحرك نحو اليمامة (نجد) وفعل بهم مثل مافعل بعرب العراق والبحرين.[٣] وكانت العرب تسمىٰ سابوراً (بذي الاكتاف) لكثرة من قتل من العرب بخلع اكتافهم حتىٰ بلغوا خمسين ألفاً. ولقد كان كره سابور للعرب «يجري فيه مجرىٰ دمه وينمو بنموه»[٤].



ويستمر العدوان الفارسي ضد العرب ويأخذ اشكالاً متعددة حيث يمزق كسرى بحقد وغطرسة كتاب رسـول الله (ﷺ) الذي يدعوه فيه الى الهدى، ولكن الرسول الكريم (ﷺ) يجاهد من اجل نشر الدعوة ويتضح من بعض الرسائل التي وجهها الى امـراء الاطراف الشرقية من الجزيرة وخاصة اقاليم الخليج أنها تتطلع بالدرجة الاولى الى اسلام العرب من أهل البحرين وعمان وانها تميِّز بينهم وبين اليهود والمجوس. ففي رسالة الرسول (ﷺ) التي ارسلها مع العلاء بن الحضرمي الى حاكم البحرين المنذر بن ساوى ما يلي:

«فأترك للمسلمين ما أسلموا عليه... ومن أقام على يهوديته او مجوسيته فعليه الجزية»[٥]

وكان العلاء بن الحضرمي قد خاطب المنذر حين وصوله البحرين قائلاً:

«يا منذر إنك عظيم العقل في الدنيا، فلا تقصرن عن الآخرة، ان هـذه المجوسية شر دين ينكح فيهـا ما يستحيـا من نكاحـه. ويأكلون ما ينكره من أهله. ويعبدون في الدنيا ناراً تاكلهم يوم القيامة»[٦]

وهكذا نلاحظ بان الاسلام ظهر في الخليج بقيم عربية ومثل عربية منكراً كل الافكار والقيم الفارسية المجوسية داعياً الى تركها..

فكانت العروبة مرتبطة تمام الارتباط بالاسلام في تعاليم وتوجيهات دعاة الرسول الكريم في منطقة الخليج العربي. وليس هذا غـريباً، وذلك لأن للفرس آنذاك ـ كما أشرنا ـ مواطن نفوذ في مناطق ساحلية إحتلوها في البحرين وعمان، ولديهم مرازبة واساورة واسطول بحري رهن اوامر كسرى في هذين الاقليمين. ولهذا فإننا نعتقد بـأن من العوامل المهمة التي اسرعت في انتشار الاسلام في منطقة الخليج العربي الكره للاحتلال الفارسي القابع في بعض المـوانئ والسهول الساحلية في المنطقة. وبمعنى آخر فقد كان الاسلام فرصة مناسبة لأهل الخليج ليحققوا هويتهم العربية ويثبتوا شخصيتهم المغايـرة للفرس وليطردوا الفرس من المناطق المحتلة ويعيدوا الموانئ التجارية

والسهول الخصبة الى اصحابها الشرعيين من عرب الخليج[٧] وقد تحقق هذا الهدف بالفعل وخلال فترة قصيرة. وكانت هذه العملية اكبر عملية شحذ وإرهاف للحس القومي في الخليج.

ومثلما اعقب إنتصارات الايام الثلاثة الحاسمة في الخليج حالة من الفوران في المشاعر العربية والاحاسيس القومية كتعبير حي عن إستنكار الوجود الفارسي، فقد أعقب إنتصار سعد بن ابي وقاص في القادسية المشاعر والاحاسيس العربية ذاتها ولذلك اطلق العرب على معركة القادسية «يوم العروبة» فقال الشاعر:[٨]

وأدركوا الوتر من كسرىٰ ومعشره

(يوم العروبة) وتر الحي شيبان

وهذا يذّكرنا بقول الاعشىٰ عن ذي قار:

وجند كسرىٰ غداة الحنو صحنهم

منا كتائب ترجىٰ الموت فأنصرفوا[٩]

ولابدّ ان نشير الى أن (يزدجرد الثالث) آخر ملوك الساسانيين المجوس طلب من رسول سعد بن ابي وقاص ان يبلّغه بأن العرب سينالون على يديه من العذاب اشد مما قاسوه من سابور ذي الاكتاف وأنه سيدفنهم في خندق القادسية جميعاً. فكانت النتيجة على عكس ما خطط له هذا الفارسي المجوسي.[١٠]

ويبدو الحس العربي والشعور القومي في العديد من الاجراءات التي اتخذتها الخلافة العربية الاسلامية وفي اجراءات المسؤولين خلال تلك الحقبة المبكرة من عمر الدولة. فهذا عمر بن الخطاب (رض) بعد ان اتم تحرير العراق واقاليم الخليج العربي الاخرى يقول: «يا ليت بيني وبين فارس جبل من نار»، وكأنه بذلك، مع ادراكه لعالمية الدعوة الاسلامية، اراد ان يعبر عن الوحدة العقائدية (الاسلام) لاقاليم الوطن العربي ولسكانه العرب في مقابل المجوسية ديانة اقاليم بلاد فارس وسكانها من الفرس وغيرهم.

كما اتخذ عمر بن الخطاب (رض) جملة إجراءات أخرىٰ تدل على شعوره المرهف وادراكه العالي بالعروبة باعتبارها مادة الاسلام حين طبق عملياً تعليمات الرسول (ﷺ) القاضية بالا يجتمع لبلاد العرب دينان اولاً. ومنع السبي بين العرب أنفسهم ثانياً فقال:

«**انه لقبيح بالعرب ان يملك بعضهم بعضاً وقد وسع الله عز وجل وفتح الاعاجم**». وحين أصدر تعليماته بعدم إهانة العرب او ضربهم أو اذلالهم ثالثاً، وحين جعل سوق المقاتلين العرب الى الجيش رسمياً وإلزامياً، ولم يفرق لاول مرة بين المسلمين العرب الثابتين على دينهم، والمرتدين حيث قال:

«لا تدعو من ربيعة ولا مضر ولا حلفائهم احد من اهل النجدات.. الا اجتلبتموه... إحملوا العرب على الجد».[١١]

ولابد لنا ان نشير هنا الى ان منع السلطة العربية الاسلامية في تلك الفترة قادة الجيش ومراتبه من الزواج بالاعجميات يدل على مدىٰ شعورها العالي بالمسؤولية وما يكنه المسؤولون من مشاعر تجاه العروبة وصيانتها في تلك الحقبة من عمر الدولة الاسلامية الجديدة التي تعتمد اعتماداً رئيساً على مادتها (العرب)[١٢]

وهكذا نلاحظ بأن الحس العربي والمشاعر القومية في منطقة الخليج العربي بدأت بواكيرها بالتبلور نتيجة التعسف والاضطهاد الفارسي المجوسي الغاصب حيث بدأ العرب يؤكدون شخصيتهم العربية وهويتهم القومية وعاداتهم ومعتقداتهم ومثلهم ليميزوها عن الفرس والمجوسية وما يتصل بها من مثل وعادات.

وسنورد فيما يلي أمثلة من روايات تاريخية وكتابات أدبية تؤكد ما ذهبنا اليه من أن الاحاسيس والمشاعر العربية في منطقة الخليج تبلورت وشحذت وأرهفت بسبب الضغط والتعسف الفارسي على المنطقة، كما وان الاسلام جاء، بالنسبة لعرب الخليج، معبراً عن آمالهم وتطلعاتهم في التخلص من الفرس المحتلين ومتفقاً تمام الاتفاق مع عاداتهم ومثلهم وأخلاقهم التي كانت على طرفي نقيض مع المجوسية الفارسية.

ولابد ان نشير الى حقيقة معروفة وهي ان اكثر الكتابات التاريخية الخليجية، فيما عدا السير العمانية وانساب العرب للعوثبي، ألفها مؤرخون متأخرون زمنياً ولكنَّ اهميتها تكمن في إنّ هؤلاء استقوا أخبارهم ورواياتهم من مخطوطات ضاعت ورواة من السلف تناقلوها شفاهاً او كتابة بعضهم عن بعض.[١٣] ومن هنا تأتي اهمية هذه الكتب رغم حداثتها الظاهرية النسبية.

يؤكد الرواة ان (عمان) قبل الاسلام كانت غنية ذات اراض خصبة وكان فيها عشرة الاف فلج (نهر او قناة). ولكن الكثير منها طمس واندثر على يد الفرس الذين عاثوا فساداً بالبلاد بعد ان أحتلوها. يقول الازكوي:[١٤]

«فقيل ان الفرس في تلك المهادنة طمسوا أنهاراً كثيرة وأعموها في مدة الصلح التي طلبوها من مالك بن فهم»



ويبدو من الروايات التاريخية العمانية أن صورة مالك بن فهم الازدي تحتل مكان الصدارة باعتباره بطلاً قومياً حرر أرض عمان من الفرس الدخلاء واجلاهم الى فارس. ولهذا نلاحظ بأن سيرته في أنساب العرب للعوتبي وفي كشف الغمة للازكوي وقصص واخبار المعولي وتاريخ عمان للمؤلف المجهول تتمثل فيها كل عناصر سيرة المنقذ الشعبي في الملاحم الاسطورية من فروسية وشهامة واقتدار وسمو ونجدة.(١٥)

لقد خطب مالك بن فهم الازدي بقومه قبل بداية المعركة ضد الفرس الغزاة قائلاً:

«أيا معشر الازد يا أهل النجدة والحفاظ، حاموا عن أحسابكم وذبوا عن ابنائكم، وناصحوا ملككم وسلطانكم. فانكم ان انهزمتم تبعتكم الفرس بجنودها فاختطفوكم واصطادوكم بين كل حجر ومدر وباد عنكم ملككم وسلطانكم، فوطنوا انفسكم على الحرب وعليكم بالصبر والحفاظ فإن هذا اليوم له ما بعده».

وقد كان النصر لمالك الازدي والعرب بعد سلسلة طويلة من المعارك الملحمية. وتقول الرواية بأن الفرس طلبوا المهادنة، ثم حملوا انفسهم في السفن وركبوا البحر الى فارس.

«وغنم مالك جميع أموال الفرس وأسر منهم خلقاً كثيراً مكثوا في السجن زماناً طويلاً ثم اطلقهم مالك ومَنَّ عليهم بارواحهم وكساهم وزودهم ووصلهم في السفن الى ارض فارس»(١٦)

وتحرص الرواية التاريخية الخليجية على ان تظهر البطل مالك الازدي بصورة الشهيد حتىٰ في وفاته حين سقط ضحية رمية طائشة، سددها اليه أصغر ابنائه واعزهم عنده عن غير قصد ولا معرفة.. وهكذا مات مالك بن فهم شهيداً وهو يقول:

أعلّمه الرماية كل يوم فلما اشتدَّ ساعده رماني(١٧)

واكثر من ذلك فقد حرصت الرواية التاريخية الخليجية ان تبرِّز دور الابطال في كل قبيلة من قبائل الخليج ودورهم في مقارعة الفرس او غيرهم وتشير اليهم بالقول «وهذا أول فارس من قبيلة (كذا) قارع الفرس وحاربهم»، وكأن العرب في مواجهة الفرس في الخليج العربي باتوا اكثر اعتداداً بأنفسهم واكثر تحسساً بعروبتهم. ويخصص العوبثي في أنسابه صفحات طويلة عن القادسية وجلولاء ونهاوند ومعارك العرب الكبرىٰ ضد الفرس حتىٰ مقتل يزدجرد الفارسي، آخر ملوك الساسانيين.(١٨)

جاءت الدعوة الاسلامية معبرة عن تطلعات أهل الخليج للتخلص

من الحكم الاجنبي الفارسي، وقد أشرنا سابقاً الى تأكيد سفارات الرسول (ﷺ) على هذه النقطة بالذات والاشارة الى ان المجوسية، كعقيدة وما فيها من تعليمات، لا تتفق والروح العربية التي جاء الاسلام معبراً عن قيمها وتقاليدها الاصيلة. من هذا كله نلاحظ اطناب الروايات التاريخية الخليجية في ابراز دور اهل الخليج في تقبل الدعوة الاسلامية والدفاع عنها والتأكيد على عروبة الاسلام ودوره في انقاذ اهل الخليج من الفرس الدخلاء. وفي المقابل تؤكد الروايات التاريخية الخليجية على معارضة الفرس للاسلام ورفضهم له.

تقول الرواية:[٢٠]

«.. فدعاهم الى الاسلام فأسلموا وبعث الى دبا وما يليها الى آخر عمان فما ورد رسوله على أحد الا أسلم وأجاب دعوته الا الفرس الذين كانوا بعمان أبوا عن الاسلام واجتمعت الازد الى جيفر وقالوا لا تجاورنا العجم بعد هذا اليوم. وأجمعوا على إخراج عامل الفرس مسكان ومن معه من الفرس. فدعا جيفر الازدي بالاساورة والمرازبة فقال لهم انه قد بعث نبي من العرب فأختاروا منا إحدى حالتين: اما أن تسلموا وتدخلوا فيما دخلنا فيه. واما ان تخرجوا عنا بأنفسكم. فأبوا ان يسلموا وقالوا: لسنا نخرج!! فعند ذلك اجتمعت الأزد فقاتلوهم قتالاً شديداً وقتل مسكان وكثير من اصحابه وقواده.» ثم طلبوا الصلح «فصالحوهم على ان يتركوا كل صفراء وبيضاء وحلقة ويراع فأجابوا الي ذلك وخرجوا من عمان».

ولابّد ان نشير الى ملاحظة ملفتة للنظر وهي ان المصادر التاريخية المحلية الخليجية موالية للعروبة والاسلام وللخلافة باعتبارها المثل الشرعي لهما على عكس المصادر التاريخية، المحلية الفارسية التي تفصل في الحركات المناهضة للخلافة والقيم التي تمثلها، ومن يرجع الى تاريخي سسيتان وتاريخي بخارى وتاريخي طبرستان يجد دلائل عديدة على ذلك.

وقد حرص المؤرخون المحليون في الخليج العربي على ابراز اعتداد العرب بعروبتهم وتمسكهم باسلامهم الذي دعا اليه النبي العربي، وحرصهم على قيمهم ومثلهم التي كانت على طرفي نقيض مع المثل والعادات المجوسية الفارسية التي تفشى فيها الفساد الاجتماعي. فقد أظهرت الرواية التاريخية المحلية في الخليج، إن الفرس دمروا القرى وسبوا الذرية وقتلوا الرجال وردموا الانهار والافلاج وخانوا العهود والمواثيق وطمعوا في الارض ففي كل مرة يطردون منها، لا يلبثوا أن يعودوا ليحتلوها وليستنزفوا اقتصادها الزراعي والتجاري. وفي هذا الصدد يعزو المؤرخ الازكوي سقوط اليعاربة الى انقسامهم على انفسهم واستنجاد بعضهم بالعجم ضد البعض الآخر. وقد انتهز العجم هذه الفرصة ليعودوا الى عمان ويحتلوها. يقول الازكوي:

«ثم ان سيف بن سلطان جعل يكاتب الاعداء من العجم لينصروه في ظنه وهم يريدون ملك عمان وخرابها».[٢١]

أما عرب الخليج فكانوا، وكما تظهرهم الروايات المحلية، اكثر تمسكاً بقيم الشهامة والفروسية العربية حيث ينذرون الفرس في كل مرة ثم يقاتلوهم ليخرجوهم من الديار العربية وبعد ان ينكسر الفرس ويطلبوا الصلح يصالحونهم ويجلوهم بأمان الى بلاد فارس. وقد تكررت هذه الظاهرة اكثر من مرة، وتشير رواية تاريخية.[٢٢] ان مالك بن فهم تصرف مع الاسرى الفرس بشهامة عربية كما مر ذكره.

لم ينظر العرب الى النسب بمنظار الفرس. فقد عني العرب بالنسب الى درجة كبيرة بسبب اهميته في العلاقات الاجتماعية وما يتبعها من حقوق وواجبات وكذلك في تطبيق تعاليم الشرع الاسلامي من ميراث وتركة ووصية وزواج وطلاق وغيرها. اما المجتمع الفارسي الذي يدين بالمجوسية التي قال عنها العلاء سفير الرسول (ﷺ) الى اهل البحرين من إنها شر دين ينكح فيها ما يستحيا من نكاحه، فإن مثل هذا المجتمع لا يعير أهمية الى النسب.[٢٣]

لقد أكد المؤرخون المحليون في الخليج العربي الانساب، وكأنهم في مواجهتهم للعجم، أرادوا أن يؤكدوا أصالتهم في النسب والحسب واعتدادهم بعادة العرب بالافتخار في هذا الأمر. فقد ألف سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري كتاباً في (الانساب) وعني بصورة خاصة بأنساب القبائل العربية التي استقرت في عمان موضحاً تاريخها وامجادها مدافعاً عنها ضد دعاوى الشعوبية الفارسية الحاقدة التي شككت فيها.[٢٤]

والواقع ان ليس هناك كتاباً في التاريخ الخليجي المحلي يخلو من مقتطفات من أنساب العرب وقصائد في الفخر بالقبائل وأمجادها.

وعدا هذا وذاك فقد كتب محمد بن عامر بن رشيد المعولي كتاباً سماه «نبذة في نسب المعاول»[٢٥] تطرق فيها الى اصول هذه القبيلة العمانية وتاريخها. كما كتب حميد بن محمد بن رزيق كتباً في النسب اظهر فيها فضائل ومآثر العدنانية والقحطانية وهي:

(١) الصحيفة العدنانية. وهي سير وتاريخ وتراجم في اطار النسب

(٢) مناقب العدنانية او القصيدة القدسية النورانية في مناقب

العدنانية، وهي أدب يتضمن معلومات تاريخية.

(٣) الصحيفة القحطانية، وهي كذلك تاريخ في اطار النسب[٢٦].

وتزخر روايات هذه المصادر المحلية بالكثير من الاخبار التي تحرص على إبراز السجايا العربية في مواجهة الفرس، وان العرب كانوا اكثر تمسكاً بنزعتهم المقاومة للظلم والطغيان على عكس النزعة الفارسية في الخضوع والاذلال. وهنا يبدو العربي محباً للحرية معتزاً برأيه وشخصيته، بينما يبدو الفارسي معتاداً على الخضوع الاعمى منقاداً الى الطاعة المطلقة.

وحين تتناول الروايات التاريخية المحلية الامام ناصر بن مرشد اليعربي فانها تجعل منه المنقذ الذي اختارته العناية الالهية واجمعت عليه الامة باعتباره البطل المنشود الذي سيحرر الخليج من الدخلاء العجم والاوربيين (البرتغاليين) ويكون دولة مركزية قوية بعد تفرق وضعف. وقد برهن هذا البطل العربي على اقتداره وحقق العديد من أماني عرب الخليج وتطلعاتهم. بل واكثر من ذلك، استطاع ان يكون دولة عربية آسيوية أفريقية حين نجح في تحرير جزر افريقيا الشرقية من ايدي البرتغاليين وأسس اسطولاً عربياً بحرياً قوياً يجوب الخليج العربي والبحر العربي.[٢٧]

وهكذا كانت الاحاسيس والمشاعر العربية في الخليج العربي تؤكد نفسها المرة تلو الاخرى في مجابهة الدخلاء من الفرس وغيرهم. ولم يتأخر الأدب، وبخاصة الشعر، عن رفد المجابهة بالعديد من القصائد التي تفيض بالاحاسيس العربية المرهفة، ومن هؤلاء الشعراء الخليجيين عبدالله علي الخليلي وعبدالله الانصاري وخالد الفرج وسالم العويس وعبدالله احمد حسين، وآخرون غيرهم.

الهوامش

(١) الثعالبي، غرر السير، ٥٢١ ـ كذلك الصراع العراقي الفارسي، بغداد، ١٩٨٣ ص ١٠٦.

(٢) الطبري، تاريخ، ج٢ ص ١٠٢٨ ـ وفي رواية للدينوري ان سبب مقتل النعمان من قبل كسرى هو لتواطئه. مع العرب (ص١١٠).

(٣) الدينوري، الاخبار الطوال، القاهرة ١٩٦٠، ص ٤٨ ـ الثعالبي، غرر السير، باريس ١٩٠٠ ص ٥١٤.

(٤) الثعالبي، غرر السير، ص ٥١٤.

(٥) ابن سعد، طبقات، ط١ ٢٦١.

(٦) الزيلعي، نصب الراية لأحاديث الهداية، شبرا ١٩٣٨ ج٤ ص ٤٢٠.

(٧) F. Omar, The Islamizatioin of the Gulf, centre for the A. G. S. Symposium, 1986.

(٨) ابن اعثم الكوفي، كتاب الفتوح، ج١ ص ٢٧٤.

(٩) حازم ابراهيم العازف، الجيش العربي الاسلامي، الرياض، ١٩٨٥ ص ١٣.

(١٠) راجع الصراع العراقي ـ الفارسي، ص ١٤٣.

(١١) راجع: الطبري، المصدر السابق، قسم ٣ ج١ ص ١٠١٢، ص ٢٢١٠ ـ ٢٠١١.

(١٢) المصدر السابق، قسم ٣، ج١ ص ٢٣٧٥.

(١٣) راجع: فاروق عمر، تاريخ الخليج العربي في العصور الاسلامية الوسيطة، بغداد ١٩٨٥، المقدمة.

(١٤) الازكوي، كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، القسم الخاص بعمان، تحقيق عبدالمجيد القيسي، عمان ١٩٨٠ ص ٣٣ ـ المؤلف المجهول، تاريخ أهل عمان، تحقيق سعيد عاشور، عمان ١٩٨٠، ص ٢١ ـ المعولي، قصص وأخبار جرت في عمان، تحقيق عبدالمنعم عامر، ١٩٧٩، ص ٢٢.

(١٥) المصادر الثلاثة السابقة.

(١٦) المعولي، المصدر السابق، ص ١٩ ـ قارن موقف الفرس الذين رفضوا بكل عناد وعنجهية دعوة العرب للسلام وحسن الجوار وكأن عمان ملكاً لهم حيث قال المرزبان وأصحابه جواباً على دعوة مالك الازدي «ما نحب هذا العربي ينزل معنا فيضيّق علينا ارضنا وبلادنا»!! راجع: الازكوي، ص ٢٠.

(١٧) كشف الغمة، ص ٢٧ ـ قصص وأخبار، ص ٢٧ ـ ٣٠.

(١٨) العوثبي، انساب العرب، ص ٢٨٩ ـ ٣١٠.

(١٩) الازكوي، كشف الغمة، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٢٠) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٢١) الازكوي، كشف الغمة، ص ١٤٠.

(٢٢) المصدر السابق ص ٢٥ ـ وفي رواية اخرى أنَّ سليمة بن مالك الازدي تمكن ان ينقذ اهل كرمان من ملكهم الظالم بأن دبَّر له حيلة فقتله ثم توّجه اهل كرمان ملكاً عليهم (راجع كشف الغمة ص ٣٠ ـ ٣٢). وفي رواية اخرى أن المنذر بن النعمان الاول سار بنفسه على رأس فرسان من العرب الى طيسفون والامير بهرام بن يزدجرد الأول ملكاً على الدولة الساسانية بعد وفاة والده وباعتباره ولي العهد الشرعي لبلاد فارس، «فإستشعر الفرس ضعفهم امام عساكر المنذر فأذعنوا لأمرهم وتوّج بهرام ملكاً على الساسانيين» (راجع: الثعالبي، غرر السير ص ٥٥٣ ـ الطبري، ص ٧٢).

(٢٣) فاروق عمر، حول طبيعة الحركة الشعوبية، مجلة المجمع العلمي العراقي، م ٣٦، ١٩٨٥.

(٢٤) العوثبي، الانساب، عمان، ١٩٨١.

(٢٥) انظر نسخة دمشق من (قصص واخبار جرت بعمان) حيث تجد مخطوطة نسب المعاول (دمشق تاريخ ٣٨٥).

(٢٦) مخطوطة في جامعة اكسفورد Rhodes House. كما ألفّ أبو العباس المبرد وهو من أصل عماني كتاباً بعنوان (نسب عدنان وقحطان) القاهرة، ١٩٣٦.

(٢٧) راجع ابن قيصر، سيرة الامام ناصر بن مرشد، تحقيق القيسي، عمان ١٩٧٧، وقد أخذت عنه العديد من المصادر الخليجية التي جاءت بعده مثل كشف الغمة للازكوي والفتح المبين لإبن رزيق.

العلاقة بين الوظيفة والشكل لمدينة بغداد

د. خالص الاشعب
كلية الآداب / جامعة بغداد



الاطار النظري:

تهدف هذه الدراسة الى تقديم اطار نظري يساعد على كشف العلاقة بين الوظيفة والشكل كمتغيرين متباينين في سرعة استجابتهما للافعال، سواء قيس ذلك بتوقيت او بنوعية الاستجابة ودرجة شموليتها وجذريتها في مدينة بغداد، وبخاصة الجزء الموروث منها، وهو مركزها. وتعني العلاقة، بالنسبة لهذه الدراسة، المدينة ومكوناتها. فعلى مستوى المدينة ينبغي ان يُستوعب بناؤها الوظيفي. وفي الوقت ذاته تعالج العلاقة بين الوظيفة والشكل الذي يتأثر بمتغيرات الحجم والكثافة والحالة (حالة الشكل) على مستوى الوحدات المكونة للمدينة، وهي الوحدات السكنية والدينية والتجارية والخدمية والصناعية.

هناك علاقة جدلية بين الناحيتين تساعد الباحث او المعني بدراسة المدن، في حالة استيعابها، على تمييز اقاليم متجانسة تتكون منها المدينة، اضافة الى تشخيص درجة الانسجام او المواءمة، او عدمها، بين الوظيفة والشكل الذي تقدم فيه بغض النظر عن المدى المكاني الذي يشمله ذلك من المدينة، سواء كان ذلك مخططاً او عفوياً، اذ ان لكليهما اثره في اعطاء الصورة النهائية للنسيج الحضري (الشكل الحضري) الذي جاء لتأدية وظائف ضرورية او مرغوبة لبيئة اجتماعية ـ اقتصادية وتقنية معينة لايمكن تجاوزها.

ينبغي التوضيح هنا أن المدينة العربية - بما فيها بغداد - ليست مجرد كتل او انماط جامدة، ميتة او وحدات عمرانية فارغة. انها كيان ينبغي ان يدرس كلاً ووحدات في ضوء العمليات التي تحدد وظائفها وبالقدر الذي تؤثر في تشكيلها.[1]

■ **الشكل الحضري:**

من أجل متابعة العلاقة بين الوظيفة والشكل سواء على مستوى بغداد او مكوناتها لابد من معرفة ومتابعة متغايرات النشأة والنمو المحفّزين بالوظيفة او الوظائف وبما يساعد على استيعاب التشكيل النهائي. وعلى هذا الاساس ينبغي ان تشمل طريقة البحث، على مستوى المدينة، فحص عناصر مثل أنماط الشوارع وقطع الاراضي والوحدات العمرانية التي تنتظم هذه الانظمة ومتابعة عضوية الوحدة المكونة بقدر ما تعكس هذه العضوية من تغيير. وذلك يستدعي متابعة الموقع الاصلي للشارع او الوحدة العمرانية وصيغ واتجاهات نموها دون تجاهل ما يجري ضمن كل مرحلة من مراحل النمو الحضرية التي تجتازها بغداد او المدينة الخاضعة للدراسة ضمن اطرها الاجتماعية.

وينبغي هنا توقيع الوحدات العمرانية على الخرائط وشرح انماط تجمعاتها وطرز معمارها، وقبل ذلك استعمالاتها، التي لا تتعدى وظائف السكن والعمل والتسلية او الترويح والنقل، مع عدم اهمال عمليات عمرانية تؤثر في العلاقة بين الوظيفة والشكل مثل الزحف والقفز، واخرى اجتماعية مثل التركز والتمركز والبعثرة او التشتت والعزلة والتسوية الاجتماعية[2]. ذلك ان اية وحدة عمرانية انما تنشأ وتتطور لتأدية وظيفة او وظائف معينة. وان اهم ما يؤشر كفاءة الاداء هو مستوى الانسجام بين الجانبين.

ان تطور المجتمع حضارياً ينعكس على التطور الوظيفي الذي بدوره يؤدي الى تحويرات بدرجات متباينة في الوحدات العمرانية او حتى ابدال الأبنية بغيرها وخاصة في المناطق المركزية مما يفسر تعايش ابنية متباينة تنتمي الى مراحل حضارية متعددة:[3]

■ **مقومات الشكل الحضري:**

من الضروري استيعاب الشكل الحضري سواء على مستوى المدينة او اجزائها المكونة من زاويتين وظيفية،وعمرانية - تخطيطية. فمن ناحية وظيفية لا يستمر التعبير او التشكيل سوى فترات محدودة بالسنوات غالباً. وتتناسب العلاقة بين الشكل الوظيفي في المدينة وبين التطور التقني تناسباً عكسياً، اي كلما تطورت تقنيات الانتاج والنقل سهل تغيير الوظائف وزاد معدل ذلك، مقارنة مع معدل سرعة وحجم التغيير العمراني - التخطيطي للمدينة الذي يتخلف بفترات متباينة عن التغير الوظيفي[4] وكما سيتوضح في هذه الدراسة. ولابد من الاشارة هنا الى ان العلاقة بين الوظيفة والشكل في بغداد - المدينة الرئيسة في القطر العراقي - معقدة وبدرجات مختلفة من التعقيد كما يحدث في مدن اخرى. اذ تتباين العلاقة بين الانسجام والمواءمة او التطابق بينهما في حالات معينة لتكون متناقضة الى ابعد الحدود في حالات اخرى. وفي كل انواع العلاقة فانها ذات طبيعة عضوية متغيرة انسجاماً مع تغير مفاهيم ومعطيات الحياة، واكثر ما يبرر ذلك المركز الرئيسي للمدينة وبقية المراكز الوظيفية والشوارع الرئيسة التي تربط بينها.

كما ينبغي، في مدينة بغداد، ان يستوعب الشكل الحضري حسب الموقع المكاني والزماني للمدينة واجزائها. فبينما يزداد المزج في الجزء المسوّر (المركزي - الموروث) من المدينة تقل في الاماكن الاحدث وباتجاه الاطراف انسجاماً مع البنية الاجتماعية - الاقتصادية التقنية لكل جزء والصفة الداينمية لهذه الجوانب المتداخلة الثلاثة. وهكذا، فللمدينة واجزائها مقوماتها الوظيفية والتشكيلية العمرانية - التخطيطية التي ينبغي ان توجه الممارسات التخطيطية فيها كافة لكي تحوّل انواع التوتر بين الوظيفة والشكل - وهو قوة داينمية لا شك - نحو زيادة حيوية وجاذبية المدينة وخاصة الاجزاء التي تستقطب التغيير، وهي الاجزاء الموروثة.

■ **العوامل المؤثرة على التشكيل الوظيفي - الحضري:**

تقوم المدينة وتتطور بمكوناتها المتفاعلة الاربعة: استعمالات الارض وانماط الطرق والابنية والزمن (فترة الاستغراق) مكونة المظهر الحضري الخاص بها. وفي تفاعلها تتأثر المدينة بعوامل طبيعية، اجتماعية، اقتصادية، تقنية وتخطيطية.

■ **العوامل الطبيعية:**

اثرت مواصفات الموضع والموقع، ومازالت تؤثر بصيغة او اخرى، وان كانت متباينة في شدتها من مرحلة لأخرى، على البناء الوظيفي والعمراني والتخطيطي لبغداد. وفي هذا المجال يلعب نهر دجلة المحور الاساسي لتشكيل استعمالات الارض وعمرانها وبنمط مستطيلي حتى عام ١٩٥٦، حيث تم ضبط اخطار الفيضان. تلى ذلك فترة تحررت فيها المدينة من سدادها، حيث نمت بغداد نحو مختلف الاتجاهات لتأخذ النمط الدائري، مما يذكر بالمدينة المدورة لبغداد المنصور، ولكن بتوجيه من التصميم الاساسي المعتمد للمدينة. وضمن العوامل الطبيعية. فقد اثرت مواصفات البنية الجيلوجية والسطح والتربة والمناخ والماء على الامتداد الافقي والرأسي لابنية المدنية وكلف اقامتها بما ينسجم والوظائف المرادة منها.[5]

■ **العوامل الاجتماعية:**

تعمل هذه العوامل من خلال عمليات التغير في التركيب السكاني حسب معدل الدخل والمهن والجنس والعمر. مثال ذلك ان ٦٢٪ من سكان منطقة شارع حيفا هم من الذكور مقارنة مع مناطق اخرى يختلف فيها التركيب. هذا الى جانب التغير في حجم السكان زيادة او نقصاناً للمدينة ككل او لاجزائها، او تغير كثافة السكان وتباينها من منطقة لاخرى ومن وقت لآخر، فبينما كانت مراكز المدن الكبيرة عالية الكثافة اخذت هذه الكثافة بالهبوط تدريجياً، وخاصة في المرحلة المعاصرة. هذا بالاضافة الى ان تبدل الساكنين يعجل من عملية التغير حيث ان السكان الجدد في الابنية الموروثة اقل شعوراً واندفاعاً بأهمية صيانتها وهو ما لوحظ في مدن اخرى مثل مدينة بازل[٦]. ففي منطقة مشروع تطوير شارع حيفا ظهر بان ٩٠٪ من الساكنين هم مؤجرين استأجروا بيوتهم من مالكين فضلوا سكنى الضواحي.[٧]

اضافة الى ذلك، التغير في قيم ومواقف المجتمع التي تستغرق عادة وقتاً طويلاً مقارنة مع التغير في الوظائف التي تقدمها الوحدات العمرانية او حتى الابنية ذاتها في تصميمها وطرزها. وبهذا الخصوص فقد كان مجتمع المحلة العربية التقليدية يفتخر بالقيام بكثير من اعمال النظافة وكل ما يحمي النسيج العمراني مقارنة مع الوقت الحاضر حيث اصبح ذلك من مسؤولية البلدية، مما له علاقة بدرجة الرضى المنبثقة من الكفاءة في الاداء وهو ما ينعكس على الوظيفة والشكل.[٨]

■ **العوامل الاقتصادية:**

تأتي اهمية هذه العوامل لكون بغداد كياناً اقتصادياً، اذ تطورت كي تستثمر مقومات كل من موضعها وموقعها. وينعكس ذلك على استعمالات الارض وتوزيع هذه الاستعمالات التي تأتي بدوافع اقتصادية الامر الذي يفسر تركز استعمالات ارض معينة في مواقع معينة من المدينة، كالمنطقة المركزية في ضوء كفاءة هذا الموقع، مقارنة مع مواقع اخرى مما يسهم في الشكل الوظيفي والحضري لبغداد وغيرها من المدن.[٩]

■ **العوامل التقنية:**

تلعب العوامل التقنية (التكنولوجية) بتطورها دوراً اساسياً في نشوء المدن اصلاً حيث وفرت فائضاً غذائياً زراعياً لإعالة فيض من السكان تجمعوا مكونين المدن الاولى في ارض الرافدين (العراق). وقد ساعدت التكنولوجيا على احداث تثوير في الحياة الحضرية انعكس ذلك على كفاءة استعمالات الارض والعمارة والنقل ووسائله. لقد تمكن السكان ان ينتشروا وان يزيدوا من تركزهم بآن واحد مع ما يرافق ذلك من مشاكل تحاول التقنية ذاتها الاسهام في حلها. وأكثر من ذلك فقد جاءت مخططات المدن حالياً نتيجة وانسجاماً مع تقنية النقل المعاصر حيث الخطط الدائرية او الشعاعية او الشبكية مما ينعكس على الشكل الحضري.

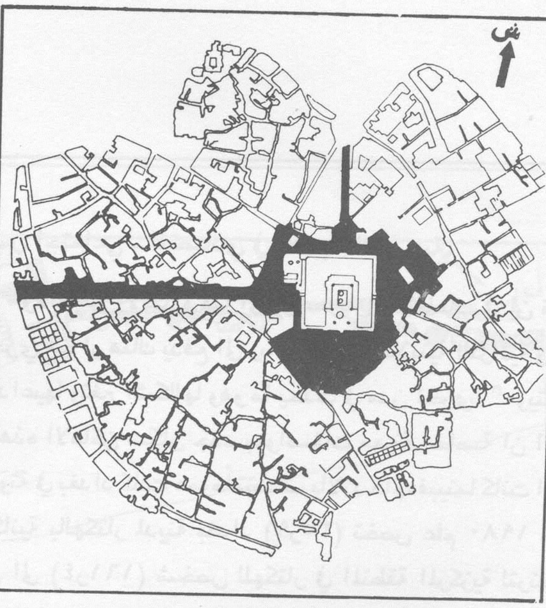
ان ادخال شوارع قسرية كما حدث في منطقة الكاظمية مثل شارع الشريف الرضي بعرض ١٢ م وشارع القبلة بعرض ٢٢ م وشارع الزهراء بعرض ٣٠ م قد قطع النسيج الحضري للمنطقة واعطاه شكلاً جديداً وخاصة في محلتي الشيوخ والقطانة. التهمت هذه الشوارع ٩ هكتارات من الاحياء التراثية[١٠] ومما زاد من أثر هذا الاجراء في التغيير هو استقطاب هذه الشوارع ابنية جديدة لتقديم وظائف مركزية، وفي حالات كثيرة بنوعية متواضعة معمارياً.

■ **عامل التخطيط:**

لابد من الاشارة الى تأخر دخول هذا العامل بمفهومه المعاصر، مقارنة مع العوامل الأخرى، بالرغم من ان فاعليته تنعكس على الاحوال الاقتصادية والاجتماعية والعمرانية. كان للشكل الحضري اثر كبير في تطوير التخطيط، اي ان الواقع كان محفزاً لظهور التخطيط مع محفزات اخرى من خلال عمليات التجديد الحضري واعادة التأهيل. ذلك ان اي مخطط انما جاء لتحقيق المزيد من الجمالية والظروف الصحية والراحة للسكان من خلال تحقيق تفاعل انسيابي ايجابي بين الوظيفة والشكل.

فالمدينة قد توسعت سكنياً وامتلأت المساكن بالناس، وهكذا تم التخطيط بعنصريه المهمين: السياسي الذي يتمثل باتخاذ القرارات من اجل تحسين الاشكال الحضرية بالدرجة الرئيسة، والسيطرة التي تعني ضمان حسن ادارة التطوير، كالسيطرة على الابعاد للشوارع او الابنية. وفي حالات معينة، كما في الكرخ، يكون التخطيط عاملاً اساسياً في التحوير والتبديل، كما حدث في الفترة بين ١٩٨١، ١٩٨٥، حيث نفذ مشروع تطوير شارع حيفا الذي أدخل مع الكرخ ضمن منطقة الاعمال المركزية (CBO)[١١]

وهكذا اصبح للتخطيط اثره في تنظيم واقع الحال بالكل والتفاصيل في فترة التصميم الاساسي. وينبغي هنا ان تعطى اهمية لوضع حدود للحجم في ضوء جملة متغيرات ضمن مدة الخطة، مع عدم اهمال الشكل الذي له أكبر الاثر في تشكيل المدينة واجزائها، وبطريقة يحسن فيها توقيت وتوقيع استعمالات الارض والابنية



(شكل ١): الكاظمية.. في الطريق الى اللاعضوية بفعل التقطيع

وتحديد كمية الاستثمار فيها، اذ من خلال التخطيط تتحدد الاتجاهات والمساحات التي يسمح للمدينة ان تتطور باتجاهه. وتؤخذ الحالة الحضرية بنظر الاعتبار من أجل تحسين نوعية السكن او تخفيف الازدحام، كما ان لدرجة النجاح علاقة بتوفر الموارد. مثال ذلك ان التصميم الاساسي لمدينة بغداد لعام (٢٠٠٠) الذي يخفض نسبة السكن الى حوالي ١٥٪ مما هو عليه في منطقة الكرخ. كما يرافق هذه العملية تقليل الكثافة السكانية للهكتار الواحد، اذ كان معدل كثافة السكان في الهكتار الواحد قبل تنفيذ مشروع شارع حيفا عام ١٩٨١ (٦٨٦ شخصاً) بعد طرح مساحة الشوارع والساحات العامة وهو ما أثر في الشكل الحضري كثيراً[١٢].

ان العلاقة بين توزيع الابنية واستعمالات الارض والطرق وردود الفعل الانسانية الاجتماعية والنفسية تبعاً لذلك بالغة التعقيد حالياً مقارنة مع ما كانت عليه الحال في الخمسينات من هذا القرن، الامر الذي يجعل استيعابه تحدياً امام التخطيط.[١٣] ففي حالة شارع حيفا مثلاً فانه قد التهم مساحة قدرها ٢٧ هكتاراً يسكنها ١٤٢٤٤ شخصاً بكثافة معدلها ٦٥٧ شخص للهكتار. وبالوقت ذاته فانه سيبدل من شكل المنطقة ككل حيث انه سيوفر ٥٢٠٣ فرصة عمل. وضمن الخدمات العامة فقد خصصت مساحة قدرها ١١٫٤٥ هكتاراً للسيارات على اعتبار ان لكل عائلة سيارة خاصة[١٤] مما غيّر من التشكيل الوظيفي والعمراني للشارع.

■ تغير الشكل الحضري:

لابد من التأكيد هنا على التأثير المتبادل بين العوامل (المتغايرات) وبما ينعكس على الشكل الحضري الذي لا يمكن ان يبقى ثابتاً بصورة مطلقة على مستوى بغداد التي عدلت حدودها البلدية اكثر من مرة مما يؤثر في توزيع استعمالات الارض والوحدات العمرانية ـ التخطيطية التي تقدمها، وهو ما لوحظ في مدن اخرى[١٥]

فمن ناحية تاريخية هناك علاقة قوية متبادلة بين النقل الحضري وكفاءته ونوعه وبين شكل النمو الحضري، اذ ان كلاً منهما يؤثر في الاخر. إن عدم توفر وسائل النقل العامة يدفع الى التكتل السكني وبالتالي رفع الكثافة السكنية في الاجزاء الموروثة حيث أماكن العمل. وان التغير في طرق النقل والمواصلات يؤثر بدوره في نظام العوامل الاجتماعية والعمرانية. إذ ان تطور وسائل النقل العامة والخاصة ساعد على توسع ونمو المدن وبالوقت نفسه خلق مشاكل للمدن. ومن امثلة ذلك في منطقة باب الشيخ قرب الحضرة الكيلانية ومنطقة الكاظمية بعد اقامة جسر الأئمة عام ١٩٥٧ وفتح شارعين باتجاه الصحن ضمن الجزء الموروث البالغ ٦٠ هكتاراً بنصف قطر قدره نصف كيلومتر من مركز الكاظمية الذي يقع فيه المشهد الكاظمي.[١٦]

وبما ان اغلب الطرق السريعة (الشريانية) تنتهي في المدينة القديمة من بغداد وان المواقف النهائية لوسائل النقل تقع ايضاً على اطراف المناطق الموروثة في الكرخ والرصافة، فان التطور السريع حدث وسيحدث في هذه المناطق مما يزيد من فاعلية عوامل الجذب والطرد اللذين سيؤثران بدورهما في تشكيل النسيج الموروث، كلاً واجزاءً، وبصيغ مختلفة.

ومن يستعرض تطور بغداد خلال العقود الثمانية الماضية سيجد أن شوارع عدة قد اقيمت او شقت في المنطقة الموروثة، منها شارع الرشيد (١٩١٥ ـ ١٩١٨) وشارعي الكفاح والشيخ عمر نتيجة لاول تصميم اساسي لمدينة بغداد وضع من قبل الالمان عام ١٩٣٥ وشارع الخلفاء (١٩٥٤) الذي التهم ٦٪ من مساحة الجزء المسور من الرصافة وبما مقداره (٣٢) هكتاراً اضافة الى الشوارع العرضية لجسر الاحرار وجسر الشهداء وجسر الرشيد وساحة الميدان مما بدّل من التشكيل العام للمنطقة الموروثة ولاجزائها المكونة فيما بعد حيث قطع الجزء الموروث الى جزر مبعثرة منفصلة عن بعضها بجدران غالبيتها كونكريتية وهو ما حدث في الاعظمية والكاظمية ايضاً (الشكل رقم ١) كما ان ادخال المصاعد الكهربائية ساعد على تطوير استعمالات الارض وعلى ادخال استعمالات مختلفة اساسية وغير اساسية على الابنية القائمة كما شجع عامل رفع كثافة الاستعمال باقامة ابنية متعددة الطوابق في المركز الذي هو في حالة بغداد الجزء الموروث.

كما استقطبت الصناعات الحرفية نمو المركز فأثر فيها. كذلك تؤثر العوامل الاقتصادية بشكل معقد في الحجم والكثافة اذ ان كلفة اقامة الابنية والمنشآت ترتفع بارتفاع الكثافة كما في مركز بغداد.[١٧] ويساعد التصنيع مع عوامل اخرى على تقليل معدل افراد العائلة في

المركز وخارجه مما يدفع بالتالي الى توسع المدينة حيث الحاجة الى المزيد من الوحدات السكنية، اذ ان الصناعة الحديثة نجحت في منافسة الكثير من الصناعات الحرفية. وبالفعل فان الكثافة السكنية اخذت بالهبوط تدريجياً في مدننا المعاصرة شأنها في ذلك شأن المدن التي تنتمي الى حضارات اخرى[١٨] ومما يساعد على تقليل الكثافة السكنية والسكانية في المراكز هو إقامة المصارف والمدارس والوحدات الصحية وغيرها من الوحدات الخدمية المجتمعية على الشوارع التي شقت في هذه الاجزاء.

أما أثر العوامل الطبيعية على حجم وكثافة المدينة فهو اقل بكثير من العوامل الاخرى، خاصة بعد عام ١٩٥٦، حيث تمت السيطرة على الفيضان الذي هدد المدينة فترة طويلة. وبذلك اسهم الجانب الطبيعي بتشكيل المدينة التقليدية. وفي هذا المجال فان لتجنب الامتداد على التربة الجيدة او في الاماكن الاقل تحملاً. الخ، له أثره على تشكيل المدينة.

ان المنافسة على استعمالات الارض والضغط المتولد منها لأجزاء التغيير هو الآخر أمر معقد وخاصة في الجزء الموروث الذي لا يشكل سوى (١ / ٢٨٠) من مساحة بغداد الحالية بحدودها البلدية، مقارنة مع مدينة «دانكستر» في المملكة المتحدة حيث تمثل (١ / ٥٠)[١٩] وما دامت الجوانب التقنية واستعمالات الارض في تغير، فلابد من ان تنعكس على الشكل حجماً وكثافة. وان تطور انظمة الاتصال تؤدي، حالياً ومستقبلاً، الى بعثرة اماكن العمل مما سيقلل من ضرورة وجود اماكن سكن العمال قريبة من اماكن العمل. وتلعب العوامل الاقتصادية دوراً أساسياً في التوقع الحاصل لاستعمالات الارض في مركز المدينة وذلك لان سهولة الوصول هنا تجعل مبرر اقامة الدكان اقوى من اقامة السكن حيث امكانية الربح الاكبر. ولكن هذا العامل هو الاخر متغير مما يجعل استعمالات الارض بدورها متغيرة. وبمعنى آخر هناك ردود فعل اقتصادية لتغير التقنية (التكنولوجيا) والمواقف الاجتماعية والمعوقات الطبيعية. حتى عند تهديم الابنية فان تغير استعمالات الارض تكون بطيئة، ولكنها اقل بطئاً من حالة تبديل الابنية. ويكون البطء ظاهراً عندما تتوفر تجمعات من الوظائف المترابطة التي تتبادل الاستفادة بوجودها المشترك.

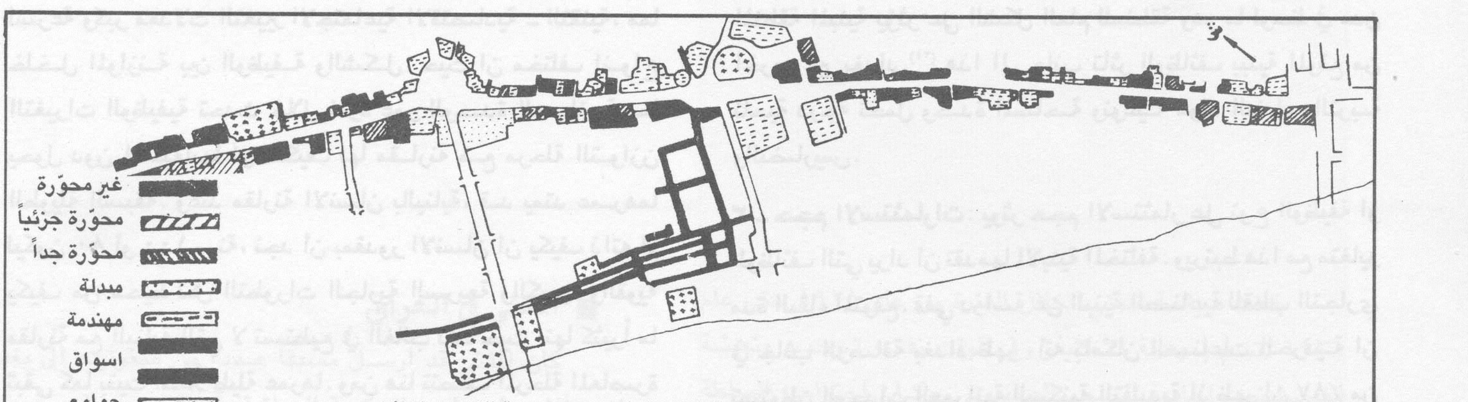
ان تطور مستوى السكان ينعكس على توجههم لسكنى الاطراف. ومما يساعد على هذا التوجه هو ازدياد نسبة وسائط النقل وتوفرها. وفي هذه الحال تتحول ظاهرة الخلط الاجتماعي في المركز الى تجانس اجتماعي ـ اقتصادي في الاحياء الخارجية.

ولابد من الاشارة هنا الى ان سريان الاشاعات في ان تطويراً سيجري هنا او هناك يدفع الى زيادة الاهمال للابنية التراثية وبالتالي الى تداعيها وتغير اشكالها وهو ما يحدث في مدن اخرى[٣٠]. ويتركز في مثل هذه الاماكن سكان جدد بمواصفات معينة. خاصة ان المناطق الموروثة في بغداد كانت عموماً تتصف بالازدحام، فبينما كانت الكثافة السكانية بالهكتار لمدينة بغداد (٣٥٫٩) تخص عام ١٩٨٠ نراها تصل الى (١٦١٫٤) شخص للهكتار في المنطقة المركزية لترتفع الى (٣٧٢٫٨) شخص للهكتار في الرصافة المسورة.[٣١]

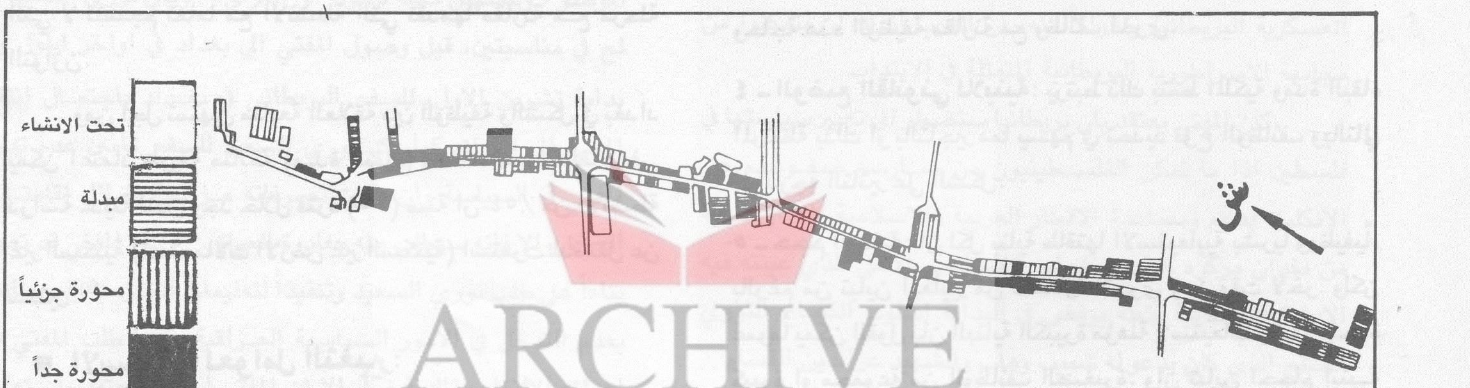
■ تأريخية الاجزاء المعرضة للتغيير:

اظهرت بغداد ان هناك علاقة بين تاريخية الأجزاء الاكثر تغيراً، كلاً ووحدات، من الداخل او الخارج، وبين مركزية هذه الاجزاء وصيغ العلاقة بين الوظيفة والشكل فيها ودرجة استقرار هذه العلاقة. إذ ان اعرق اجزاء المدينة يحتل قلب المدينة المركزي الذي يجذب اليه اعلى درجات الضغوط المولدة لدرجات التوتر المختلفة بين الوظيفة والشكل. ويتمثل ذلك على سبيل المثال بالضغط على الوظيفة السكنية في المركز التي بدأت تستلم وظائف اخرى اكثر تأهيلاً للتمتع في ميزات الموقع المركزي مقابل كلف عالية مؤهلة لان تدفعها. ان ذلك يؤدي في حالات كثيرة الى حدوث عمليات التداعي والغزو والتتابع والتحوير، بدرجاته، والتبديل بالنسبة للوظائف، ومن ثم بالنسبة للابنية وفق ما يكن اعتباره دورة لعلاقة الوظيفة.

وبحكم عدم توفر المساحة الكافية يصبح الامتداد الصمودي امراً ضرورياً مما يعكس اعلى درجات التغيير، حيث تحتل الابنية المتعددة الطوابق مواقع ابنية قديمة لم تستطع احتضان الوظائف الجديدة. ومما يعزز التناقض بين الوظيفة والشكل في المركز هو ممارسة سياسة الحفاظ على بعض الموروث وان كان محدوداً في اكثر أجزاء المدينة دايتمية. ان ذلك يظهر بوضوح في مراكز مدن اخرى مثل «امستردام» حيث تمارس سياسة حماية شديدة للصفة التاريخية للمركز[٣٢] ومما يزيد من دايتمية المركز هو سهولة الوصول اليه من مختلف انحاء بغداد والعراق، ويؤثر ذلك على زيادة الضغط على مركز بغداد الذي تبدأ منه وتنتهي فيه اهم طرق النقل والمواصلات. وهنا يمكن القول ان لعامل مسارات خطوط النقل اثر اكبر من عامل المسافة. اذ قد يأتي الرواد نحو المركز من مناطق أبعد بحكم عدم توفر وسائل نقل الى مناطق تسويقية او خدمية اقرب، الامر الذي يفسر ارتفاع الضغط على الاشكال القائمة بفعل الداينمية



(شكل ٢): الوحدات العمرانية في شارع الرشيد حسب درجة التحوير ١٩٧٣



(شكل ٣): الوحدات العمرانية في شارع الرشيد حسب درجة التحوير ١٩٨٤

الوظيفية ويفسر سرعة وكبر التغير الجاري هنا مقارنة مع المناطق الاخرى من العاصمة.

ومن أجل تسهيل معالجة الموضوع ينبغي عدم تجاوز الزمن الذي يشكل البعد الرابع في المدينة الى جانب ابعاد الطول والعرض والارتفاع. وعطاء الزمن هو عطاء الحضارة التي لابد منه في سياق مراحل معينة ووفق معايير معينة. وهنا فلكل مرحلة (زمن) نسيج وحدات (نمط وأنواع) متمايزة عن نسيج ووحدات المراحل الاخرى. وفي معالجة الزمن يمكن القول بان الباحث يمكن ان يستوعب ما هو قائم، والذي لا شك فيه امكانية فهم الماضي والحاضر اكثر من مما سيحدث في المستقبل، اي يمكن تفسير ما هو جارٍ اكثر مما سيجري.

ان لكل مرحلة خصوصيتها في سرعة ما يحدث فيها من تغير اجتماعي ـ اقتصادي ـ تقني ـ عمراني ـ تخطيطي. ومن اجل تسهيل المعالجة يمكن ملاحظة مرحلتين في بغداد (عموماً)، بقدر تعلق الامر بالعلاقة بالوظيفة والشكل وتغيرهما، وهما مرحلة التوازن مرحلة فقدان او اختلال التوازن رغم امكانية تقسيم كل من المرحلتين الى عدد من المراحل الثانوية.

ان التغير في المرحلة الاولى يكون بطيئاً جداً وبالأمكان ملاحظة ذلك في أي سوق تقليدي او محلة تقليدية من محلات بغداد. فالشارع الرئيس في مركز بغداد يحتوي عادة على مجموعة من الابنية ذات الحجوم والتصاميم والتواريخ وبالتالي الاشكال المختلفة. وما دام التطور الاجتماعي ـ الاقتصادي بطيئاً جداً في هذه المرحلة، يصبح بالامكان إجراء أي تعديل او تحوير او حتى ادخال ابنية منسجمة او لا تتعارض مع النمط العام القائم، بدليل ان الغالبية العظمى من الابنية الاصلية القائمة على جانبي اي شارع موروث في بغداد تقدم وظائف هي غير الوظائف التي أنشئت الابنية لتأديتها أيضاً. إذ تحولت كثير من المساكن الى مكاتب او دكاكين او صناعات حرفية أو مقاهي ومطاعم وغيرها من الاستعمالات التي لم تؤثر إلاّ قليلاً على الانماط القائمة. وتنبغي الاشارة هنا الى أنه حتى عندما تتهرأ أو تتهدم بناية تقليدية ما فان البناء الجديد يكون على النمط نفسه.

أما التغير في المرحلة الثانية وهي مرحلة فقدان أو اختلال التوازن فانه يتصف بسرعته وحجمه الكبيرين إنسجاماً أو نتيجة

لسرعة وكبر معدلات التغير الاجتماعية الاقتصادية - التقنية، مما خلخل الموازنة بين الوظيفة والشكل. حيث ان مختلف انواع التغيرات الوظيفية تحدث خلال فترة عمر الوحدة العمرانية مما يحول دون استيعابها او التكيف لها مقارنة مع مرحلة التوازن الطويلة السبقة. وعند مقارنة الانسان بالبناية، قد يمتد عمرهما ليكون ٨٠ أو ١٠٠ سنة، نجد أن بمقدور الانسان ان يكيف ذاته أو يكيف من محيط لكل التطورات الجارية السريعة والكبيرة والقوية مقارنة مع البناية التي لا تستطيع في الغالب ذلك حيث انها كثيراً ما تبقى كما بنيت أصلاً طيلة عمرها. ومن هنا تتصف المرحلة المعاصرة بوجود هوّة زمنية بين التغير في الوظيفة والشكل. عادة عجز في الابنية التي لا تنسجم تماماً مع الانشطة التي تقدمها مقارنة مع مرحلة التوازن.

ومن أجل تسهيل متابعة العلاقة بين الوظيفة والشكل في بغداد يمكن اعتماد طريقة متابعة (مدة البقاء) للانشطة المختلفة. ففي دراسة لمدينة لندن وجد خلال فترة (١٥) سنة ان ٥٤٪ من الانشطة غير السكنية (استعمالات الارض غير السكنية) استمرت لمدة تقل عن سنتين.[٢٢]

■ الاستجابة لعوامل التغير:

تحدد درجة الاستجابة للتغير من عدمها بالنسبة للوحدات العمرانية داخل مدينة بغداد جملة متغايرات منها:

١ - **عمر الوحدة العمرانية**: اذ لوحظ انه كلما كان عمر البناية كبيراً تعددت الوظائف التي تقدمها بآن واحد او بالتتابع مما يتطلب اجراء تغييرات مستمرة. اذ يندر ان تكون الأبنية المصممة حديثاً مؤهلة لاستقبال وظائف مغايرة للوظائف التي صممت لاجل تقديمها مقارنة مع الابنية القديمة الاكثر تأهيلاً لتعدد الوظائف.

٢ - **موقع البناية**: لكل موقع دلالته واهميته الوظيفية التي يمكن ان تصرف من حساب سعة الأقليم التابع الذي تحدده سهولة الوصول ودرجة التخصص العالية لاستعمالات الارض حيث يزداد تردد السكان على المنطقة المركزية مما ينعكس على نمط الشوارع وتصميم الوحدات العمرانية والتخطيطية التي لابد وان الحد الأدنى من الانسجام مع الوظيفة ذات الطابع الاقليمي والقطري والقومي والعالمي. وبالامكان قياس حجم التردد ودوافعه.[٢٣] والمنطقة الموروثة في بغداد تخدم ١٥ مليون انسان مقارنة مع مناطق أقل مركزية لا تخدم سوى نسبة محدودة من السكان.

وعند الكلام عن الموقع فلابد من الاشارة الى أن عملية إقامة أبنية لتأدية وظائف معينة في الفضاءات غير المبنية أو على اطراف المنطقة المبنية يؤثر على الشكل العام للمنطقة وهو ما لوحظ في مدن أخرى غير بغداد.[٢٤] هذا الى جانب تأثر الوظائف ببنية الموقع من ناحية درجة تحمل وحدة المساحة ونوعية مواد البناء والتربة والتضاريس.

٣ - **حجم الاستثمارات**: يوثر حجم الاستثمار على نوع الوظيفة او الوظائف التي يراد أن تقدمها الابنية المختلفة. ويرتبط هذا مع متغاير مدة البقاء المتوقع. ففي دراسة عن البنية الصناعية للقطب التجاري في جانب الرصافة ببغداد ظهر أنه بامكان الصناعات الحرفية ان تستوطن الوحدات العمرانية السكنية التقليدية اذ ظهر ان ٨٧٪ من عينة الدراسة تقدم في أبنية تتكون من طابق واحد[٢٥] في ضوء طبيعة وحاجة هذه الوظيفة مقارنة مع وظائف أخرى.

٤ - **الوضع القانوني للابنية**: يرتبط ذلك بنمط الملكية ومدة البقاء المرتبطة بذلك أو بالتأجير مما يسهم في تحديد نوع الوظائف وبالتالي الى درجة التاثير على الشكل.

٥ - **حجم البناية**: ان لكل بناية طاقتها الاستيعابية بشرياً ووظيفياً، بالرغم من تباين المعايير من حضارة لاخرى ومن وقت لآخر. ولكن عموماً يمكن القول بأن البناية الكبيرة مؤهلة لاستيعاب وظيفة واحدة كبيرة او مجموعة من الوظائف الصغيرة. وان تباين احجام أبنية بغداد، خاصة في المركز، يضيف الى تباين وزيادة تباين او تعدد الوظائف المقدمة بكل تأثيراتها على الاشكال.

٦ - **داينمية النشاط**: لكل نشاط دورة حياة، فقد يبدأ النشاط متواضعاً مقاساً بحجم الاستثمار وعدد العاملين لينتعش ويتوسع او ليتقلص ويتدهور مما يؤثر بالصيغة النهائية على تشكيل البناية التي توجد فيها.[٢٦] وتنعكس الداينمية أحياناً على توجه امتداد المناطق، كما هو الحال في مركز بغداد، الذي بدأ يتجه نحو الجنوب بالدرجة الرئيسة ونحو الشرق نسبياً مما اثر على التشكيل النهائي للمركز كلاً ووحدات.

أما على مستوى المدينة فينبغي استيعاب متغايرات مثل:

١ - تغير المجموع الكلي للسكان وصيغ توزيعهم وتغير هذا التوزيع مع ما يرافقه من تغير في الكثافة. اذ ان التطور الوظيفي لمركز بغداد، كما حدث في مدن اخرى مثل امستردام[٣٨] يفسر تناقص عدد السكان فيه وهجرتهم الى خارجه في المرحلة المعاصرة.

٢ - تغير نمط الحياة، بالعموم او بالتفاصيل، ضمن مسار التطور الحضاري، مما يدفع الى اعادة النظر بأشكال الوحدات العمرانية الموروثة وبالصيغة التي ندعو أن تكون متناسبة مع التغير الثقافي -

الحضاري للسكان.[٢٩]

الكفاءة الوظيفية للتغير:

إن تطور الحياة ومتطلباتها على مستوى الاداء الوظيفي يفرض اجراء تحويرات على المدينة ككل وعلى وحداتها المكونة على اختلاف انواعها مما يقلل بدوره التناقض بين الوظيفة والشكل[٣٠] وهنا لا يمكن أن يوضع هدف رفع الكفاءة الوظيفية للتغير في بغداد عموماً او في اي جزء منها دون اجراء مسح للبناء الوظيفي والحالة الانشائية للوحدات التي تقدم منها الوظائف المختلفة. ففي دراسة للرصافة عام ١٩٨١ وجد أنها تمتلك ١٥٧٠٠ بناية بمساحة (٥ر٤) كيلو مترا مربعاً يشغل السكن منها ٢٣٪ والطرق ٢٠٪ [٣١] وتتباين كفاءة وظائف هذه الوحدات وحالتها العمرانية تبايناً كبيراً.

وفي دراسة لمنطقة شارع حيفا مثلاً وجد ان ٤٠٪ من مجموع الابنية هي مقبولة وان ٣٪ من مجموع الابنية فقط هي في حالة جيدة جداً.[٣٢] وتنسحب عملية مسح واقع الحال على الوحدات العمرانية المختلفة بعد تثبيت المعايير التي يتم بموجبها اعتبار الوحدة العمرانية صالحة ام لا. ففي حالة السكن مثلاً لا يعتبر المسكن صالحاً لوظيفته وبكفاءة مقبولة دون ان يمتلك جودة في الحالة البنائية والاستقرار وخال من الرطوبة وامتلاكه لمخطط مناسب واضاءة طبيعية وتهوية مناسبة اضافة الى توفر الخدمات الاساسية مثل تجهيز الماء والمرافق الصحية والتصريف والفضاء المناسب للطبخ.[٣٣]

ان اعتماد نظام المراتب للمراكز الوظيفية لبغداد يسهل عملية مسح واقع ورسم مستقبل هذه الاجزاء، كلاً ووحدات، من ناحيتي الوظيفة والشكل على ضوء سعة اقليم كل مركز الذي يحدد بدوره مقدار الضغط على الوحدات العمرانية من خلال التركز والمنافسة الوظيفية.

ويصب في عملية رفع الكفاءة الوظيفية كثير من أعمال التحديث للاجزاء التقليدية في بغداد، الامر الذي لابد من أن ترافقه عمليات تحوير مختلفة. ويأتي ذلك في المقياس والطابع أو مواد البناء أو المنظور (الشكل) التي تنعكس في الغالب على رفع كفاءة الاداء الوظيفي للوحدة العمرانية.

ففي انكلترا وجد عام ١٩٧١ مثلاً أن بين ٤٪ - ٣٠٪ من مجموع البيوت دون المستوى المطلوب، الامر الذي دفع الى ترميمها بدافع رفع كفاءتها.[٣٤] وفي هذا المجال فقد ساعدت الحكومة العراقية بصيغة أو اخرى على اجراء الترميمات بمنح القروض أو المساعدات التي يشرك المواطن عن طريقها في عملية التحديث، وهي تجربة ندعو الى الاستمرار فيها ونشرها.

ومن اجل رفع الكفاءة الوظيفية كثيراً ما تتخذ قرارات مركزية بتبديل الوحدات السكنية المتهرئة بأبنية حديثة تودي الوظائف ذاتها سواء سكنية او عامة، وهو ما يحدث في بغداد وغيرها من المدن،[٣٥] الى جانب إدخال خدمات جديدة في بعض الاجزاء او الوحدات المكونة في المدينة مثل خدمات الاتصال والمجاري، بدافع تطوير الكفاءة الوظيفية مما يؤدي الى تغيير الشكل، كما حدث في بغداد ومدن اخرى مثل المدن الفرنسية.[٣٦]

إن هدف رفع الكفاءة الوظيفية، من اجل اجراء التحويرات، هو الذي يؤثر في الشكل النهائي للوحدات العمرانية وللنسيج ككل. وفي دراسة لأمانة العاصمة عن مركز بغداد في جانب الرصافة يمكن متابعة التطور العمراني.

وبالامكان معرفة درجة العلاقة بين الوظيفة والشكل من خلال معرفة درجة الارتباط الوظيفي بين الاستعمال وحالة البناية من التحوير كما حدث في دراسة للوظيفة الصناعية في القلب التجاري الرصافة التي اظهرت أن هناك ارتباطاً شديداً بين الاستعمال الصناعي والوحدات المبدلة يبلغ ٩٨٪، تليها في ذلك شدة العلاقة مع الوحدات العمرانية المحورة جداً حيث كانت درجة الارتباط ٩١ر٠. وفي كل ذلك كان التحوير اما داخلياً أو خارجياً.[٣٨]

اما بشأن رفع الكفاءة فلا يمكن تجاوز نسبية الامر من فرد لآخر ومن وقت لآخر حتى بالنسبة للفرد نفسه او للوظيفة ذاتها، مما يجعل مسألة اجراء التحوير الذي يحقق تطوراً ايجابياً في كفاءة الأداء مسألة أزلية إنعكاساً لتطور الحضارة بعناصرها المختلفة، فما هو كفء اليوم قد لا يكون كذلك غداً وهكذا. ففي مركز بغداد مثلاً كثيراً ما مورست عمليات التطوير والتحسين بشكل تلقائي وعفوي من خلال التجربة والخطأ للتوصل الى حلول مرضية تحقق رفع الكفاءة الوظيفية خاصة على امتداد المحاور الرئيسة للنقل وما يجاورها (الاشكال ٢، ٣)

ولابد من الاشارة هنا الى انه كثيرا ما يكون تحوير الوحدة العمرانية بسبب تبدل وظيفتها بالمركز اقل كلفة من عملية تهديمها واعادة بنائها كما حدث في مركز مدينة ليدز في انكلترا[٣٩].

التصميم الأساسي وتشكيل المدينة:

ان اي تصميم اساسي معتمد ينبغي ان يعطي للتشكيل الوظيفي ـ العمراني ـ التخطيطي لمدينة بغداد اهميته من خلال

التأكيد على الموازنة بين الوظيفة والشكل على مستوى الوحدات والشكل الحضري للمدينة، وكذلك موازنة اتجاهات نمو المدينة باستيعاب تام للثقل الحضاري للعاصمة، كمدينة عريقة تقوم بادوار حضارية محلية واقليمية وقطرية وقومية وعالمية متصاعدة، مما يجعل للعاصمة وظائفها التي لابد من أن يعمل التصميم الاساسي على رفعها بصيغ ووتائر مناسبة.

وينبغي من اجل رفع الكفاءة الوظيفية المنسجمة مع تغيير او تحوير الشكل ان يعالج المركز الرئيسي في بغداد (الكرخ والرصافة) والمراكز الأقل ثقلاً، مثل الكاظمية والاعظمية والكرادة وبغداد الجديدة والمنصور ومدينة صدام والدورة والبياع .. الخ، بنوع من الخصوصية من قبل التصميم الاساسي، اذ من الضروري الأخذ بنظر الاعتبار ما يلي:

١ ـ التخصص المناسب في تجارة المفرد يتناسب ومرتبة المركز.

٢ ـ التخصص العالي في الصناعات الحرفية لكل مركز بما يخدم التكامل.

٣ ـ التخصص المناسب بالخدمات الاساسية لكل مركز رغم تكرار بعض الخدمات في عدد كل المراكز.

٤ ـ التركز الخاص في الدوائر الرئيسة لكل مركز.

٥ ـ المحافظة على الوظيفة السكنة في كل من هذه المراكز، مع ملاحظة ان هناك خصوصية في البنية الديمغرافية لسكان مثل هذه المناطق حيث ترتفع نسبة الشباب من العمال والمدنيين والطلبة والعزاب من الذكور.

وكل ذلك سيؤثر ـ لا شك ـ في البناء الوظيفي والشكلي للمدينة ككل ولكل مركز من مراكزها بغض النظر عن مرتبته.

إن حتمية التطوير الذي يهدفه التصميم الاساسي والذي سيرافقه التغير ومن ثم التحوير عمرانياً ينبغي ان لا يكون على حساب طمس خصوصية بغداد او اية مدينة عربية اخرى. وفي هذا المجال ينبغي استبعاد الممارسات التي لا تنسجم وروحية الاصالة التخطيطية العربية إلّا اذا كان العكس مبرراً تبريراً حضارياً مما له علاقة بالشكل العام للمدينة. ومن الممارسات التي ينبغي ان يعاد النظر فيها أو حتى ايقافها بما يحفظ هوية (خصوصية) التشكيل عموماً وفي الاجزاء:

١ ـ التوقف عن شق الشوارع في الاجزاء الموروثة وتقطيع أوصال المدينة التي ينبغي ان تحافظ على ما تبقى من معيارها الانساني.

٢ ـ الكف عن «تقزيم» الابنية التراثية واحاطتها بأبنية متعددة الطوابق غريبة عن البنية العمرانية ـ التخطيطية الموروثة قدر المستطاع.

٣ ـ عدم إظهار مواد البناء الدخيلة أو الغريبة، مثل السمنت أو «البلوك» او الالوان الغريبة الخ، لا ضير في استعمالها في اجزاء ومواقع معينة.

٤ ـ عدم السماح بتشويه خط بدون مبرر باقامة ابنية بابعاد وأشكال لا تنسجم ونسيج البناء المجاور.

٥ ـ الحيلولة دون عزل الوحدة العمرانية التراثية عما يحيط بها من نسيج عمراني تخطيطي موروث، كما حدث في المنطقة المحيطة بالجامعة المستنصرية في مركز بغداد أو للمشهد الكاظمي، إذ ان جمالية وأصالة المنجز وظيفياً وعمرانياً هو في تلاحمه مع النسيج المجاور وبعضوية فاعلة.

٦ ـ عدم السماح بادخال عناصر ريازة لا تنتمي للريازة العربية الاسلامية.

٧ ـ ان يضمن التصميم الاساسي كون الاجراءات العمرانية ـ التخطيطية المتخذة لتحديث الاجزاء الموروثة لا تسئ اليها من أجل جذب السكان للعيش فيها. وهناك تجارب ناجحة في هذا المجال لاكثر من مدينة في العالم مع ضرورة ملاحظة دورة حياة العائلة نمواً أو تقلصاً.

٨ ـ ضرورة اهتمام التصميم الاساسي بتوجيه الاستثمارات نحو مختلف المراكز الوظيفية لبغداد بمراتبها المختلفة تخفيفاً للضغط المتولد من تركيز الاستثمارات في القلب التجاري للعاصمة.

٩ ـ ضرورة اهتمام التصميم الاساسي في تحقيق الموازنة بين انظمة الشوارع ومراتبها وبين الوظائف التي تقدمها الاجزاء المختلفة من المدينة.

١٠ ـ كما لابد أن يهتم التصميم الاساسي بتوقيع استعمالات الارض الصناعية الحديثة في مواقع من المدينة لا تسئ الى ما هو قائم بل تتكامل معه في المناطق التي تتوفر فيها الفضاءات المناسبة.

وفي مدينة بغداد أسهمت تصاميمها الاساسية الخمسة بلمساتها القريبة بتشكيل المدينة كما هي عليه اليوم. وقد ساعد على ذلك التطور الاقتصادي للعراق واعطاء قطاع العمارة اهميته في بغداد الى جانب تركيز الاستثمارات ومشاريع التحديث الكبرى فيها، مثل مشروع أبي نواس ومشروع تطوير منطقة الشيخ عبدالقادر الكيلاني، ومشروع تطوير شارع الخلفاء ومشروع تطوير شارع حيفا ومشاريع عديدة اخرى في الكاظمية والاعظمية واجزاء العاصمة المختلفة.

إن بامكان التصميم الاساسي ان يحافظ على الوظيفة ويطورها

بانسجام مع الشكل على مستوى المدينة باطارها الاقليمي، وعلى مستوى الاجزاء، من خلال عمليات التطوير الحديثة والتطوير والتجديد الحضري حيث يتم التحوير بدرجاته المختلفة، وابدال الوحدات العمرانية غير الملائمة [٤٠] وكذلك توجيه أنماط النمو، كأن تكون شعاعية أو دائرية أو رباعية او خطية، افقية أو رأسية، كما في مشروع تطوير شارع حيفا وشارع الخلفاء، [٤١] من أجل استيعاب النمو السكاني الحاصل والمتوقع بحدود السقف الزمني للتصميم الاساسي.

ومن أجل الحفاظ على تكامل الاشكال التي تتكون منها بغداد والتي تؤدي وظائف متكاملة، ينبغي ان يجدد التصميم الاساسي المناطق الخاضعة للحفاظ بعد اعتماد معايير معينة لتحديد ما هو الموروث الذي ينبغي ان يحافظ عليه. وكذلك ان يوجه التطوير واعادة التطوير في المناطق المركزية وفي أنحاء المدينة المختلفة ليكون بمواصفات معينة من ناحية مواد البناء والأبعاد وتوفير الخدمات وعدم السماح بادخال وظائف تسيئ الى الابنية التي تعكس خصوصية مراحل نمو المدينة. وفي هذا المجال لابد من إيجاد الوسائل والصيغ التي يشرك فيها المواطن، وخاصة اصحاب الوحدات الخاضعة للحفاظ وبمساعدة الجهات التخطيطية، الى جانب وضع شروط معينة لابد ان يلتزم بها من يقوم بأي بناء. يرافق ذلك اهتمام خاص لتحقيق الموازنة بين حركة المشاة والسيارات بما يرفع الكفاءة الوظيفية ولا يسئ الى التغير الموزون الموقت ويشمل ذلك الحركة والانعطاف والاستدارة ومواقف السيارات وفق نظام مرتبي للشوارع ينظم حجم وتوقيت المرور المبرر في انحاء بغداد المختلفة. وما دام التصميم الاساسي هو الموجه لتطور المدينة، كلاً وجزءاً بطريقة موزونة فلابد من أن يأخذ التصميم بنظر الاعتبار عوامل عدة، مثل التطور الوظيفي الحاصل والمطلوب من الوحدة العمرانية التخطيطية أو من الكل الحضري الذي قد لا تنسجم معه النماذج القائمة نهائياً، وكذلك أهمية جعل ما يجري منسجماً مع البيئة السائدة سواء باختيار مواد البناء او اعتماد الخطة والتصميم اللذين يستوعبان خصوصية البيئة، مناخياً واجتماعياً، وأن يكون الجديد متواصلاً ومتكاملاً مع الوضع القائم باستخدام أفضل المعطيات التقنية المعاصرة.

الهوامش

(١) د. حسن الخياط، مدن العراق وليبيا (دراسة جغرافية مقارنة) مجلة الجمعية الجغرافية العراقية، بغداد، المجلد السابع، ١٩٧١.

(2) R. E. Dickinson, The West Europeun City London. 1963.

(٣) ـ انتصار عبدالمحسن الهاشمي، البنية الصناعية للقلب التجاري في مدينة بغداد / الرصافة، رسالة ماجستير، كلية الآداب. بغداد ١٩٨٦.

(4) Hans D. De Vries Reilingh, The Tension Between Form and Function in Inner City of Amesterdam, Leiden,

(٥) د. خالص الأشعب، مدينة بغداد، الموسوعة الصغيرة، العدد ١٠٨ بغداد، ١٩٨٢.

(٦) المصدر رقم (٢)

(٧ ـ ٨) امانة العاصمة، الآلوسي ومشاركوه مشروع تطوير الكرخ ـ برستول ١٩٨٢

(9) Gordon E. Cherry ed, Urban Problems Bath. 1974

(١٠) امانة العاصمة، دراسة الحفاظ والتطوير للمنطقة المحيطة بمشهد الامامين الكاظمين في الكاظمية، مجموعة المهندسين المعماريين بغداد، ١٩٨٠.

(١١ ـ ١٢ و ١٤) امانة العاصمة، مشروع تطوير شارع حيفا، ج١ ص ٤ ـ ٥.

(13) Michael J. Crokt, Urban Form and Structure, im Gordon E. Cherry ed., Urban planning Problems, Bath, 1974.

(15) Cynthia Cockbura, Urban Government in Cordom E. Cherry, ed., Op. Cit.

(١٦) امانة العاصمة، مجموعة المهندسين المعماريين محمود العلي، مصدر سابق ١٩٨٠.

(١٧ و ٢١) امانة العاصمة. دراسة لحماية وتطوير المراكز التاريخية في مدينة بغداد ١٩٨١.

(18 — 19 — 20) Gordon E. Cherry. ed. op. cit.

(22 — 23 — 27) Reilingh, univer sity of Amesterdam Sociological Dept. ed. op. Cit.

(24) H. Carter, The Study of urbun Geography. London. 1974

(25) Dickinson. Op. Cit. P. 29

(٢٦) انتصار عبدالمحسن الهاشمي. المصدر نفسه. ص ٢١٩.

(27) Dickinson, op. Cit. PP. 166. 170, 173.

(28 — 30) Amos Ropoport, House Form and Culture, Englewood. Cliffs.

(٣١ ـ ٣٢) المصدر رقم ١٧.

(33) Christopher J. Watson, The Housing Question in Gordon Cherry. ed Op. Cit.

(34) Christopher J. Watson,Gordan Cherryed op. Cit.

(35) T. W. Freeman, Geogrophy and Plunning London. 1958. p. 173.

(36) Dickinson. Op. cit.

(٣٧ ـ ٣٨) انتصار عبدالمحسن الهاشمي، المصدر نفسه.

(39) Cherry. ed. op. cit. p. 20.

(40) Amanat Al. Asima, AL — Karkh Developmen, AppendiX 2 , p. 39

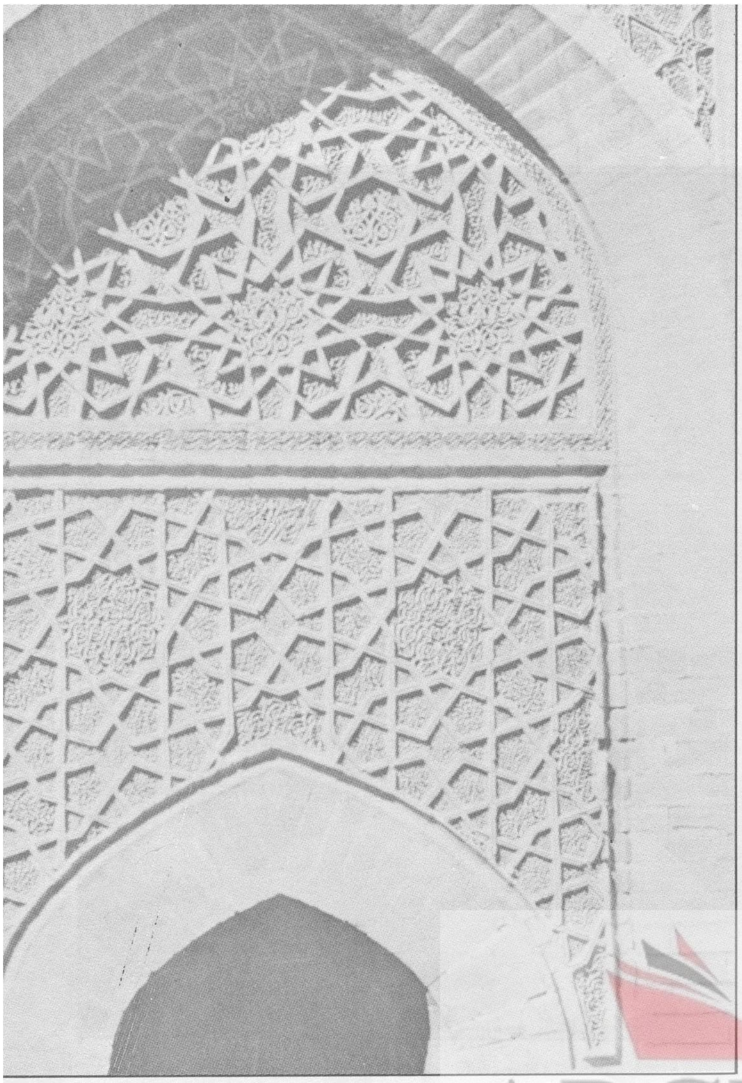
(٤١) مدينة السلام في بغداد (Process — 58)

المحاكاة واللامحاكاة في الفن والعمارة

نهى علي الهاشمي



لاشك في ان وحدة العقيدة الدينية في العالم الاسلامي قوية التأثير وشديدة التلاحم، ذلك لان الاسلام قضى على الفوارق الناشئة عن اختلاف الاجناس والتقاليد، وعني بتوحيد شؤون الفكر والاداب والعادات في انحاء البلاد المختلفة. ان الامر بنشر القرآن بلغة الوحي العربية وحدها جعل لها سيادة مطلقة في العالم الاسلامي بأكمله. غير أن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحا في البلاد الاسلامية وضوحه في الغرب. صحيح ان دور العبادة الاسلامية اتخذت اشكالا معمارية خاصة اقتضتها الحاجات العملية، الا ان زخرفتها لم تخرج عن القواعد المتبعة في العمارة المدنية.



زخرفة من المستنصرية

كان لتشجيع الحكام اثر كبير في ازدهار العمارة، وفي بعض فروع الصناعة، بغض النظر عن جنسية الفنانين الذين اقاموها لهم. ومن هنا يتعذر في الفن الاسلامي تقرير وجود اتجاه موحد، لان المعماريين والصناع كانوا يُستقدمون من مختلف البلاد الاسلامية على اختلاف اتجاهاتها الثقافية للقيام بتلك الانشاءات. وقد ظلت هذه القاعدة متبعة خلال العصور الوسطى كلها.

وفي اواسط القرن الثامن الميلادي بدأ المغرب، بعد انقطاع صلته السياسية بالشرق الاسلامي، يشق لنفسه طريقا خاصا، حيث ظهرت في شمال افريقيا واسبانيا حركة فنية مشتركة استمر استقلالها في حدود التعاليم الاسلامية.

وقد ساعد موقفها الخاص هذا على استمرار تأثير العناصر الوطنية في الفن ايضا. وبعد ان تضاءلت سلطة الخلفاء تدريجياً، وتضاءل معها اثرهم وتقلصت بذلك سلطتهم، لم يبق لها اي شأن في اتجاهات الفن ومناهجه.

لابد لنا من التعرف على موقف الفنان العربي من الكون الذي يحيط به، وكيف انعكست هذه النظرة على كل ما انتجه من فنون وعمارة، لكي نتمكن من تحديد معالم النظرية الجمالية للفن العربي، باعتبار الجمال خاصية بصرية ذات انفعالات عاطفية، وان رد فعل الشخص الذاتي يكون مشروطاً بالتنشئة والتربية، وبالتجارب السابقة، ومترابطا بالخيال والذاكرة، وفي بعض الاحيان يرتبط بالعقيدة وبقابلية الالهام في تمييز القيم الجمالية.

فمن المعروف ان الحضارة تنشأ كما ينشأ الكائن الحي، وليدة محملة بجميع صفاتها وطابعها المميز، وان الفروق التي نلاحظها بين فنون الحضارات المختلفة، لا تتعلق بأية اختلافات في المقدرة التكنيكية، وانما ترجع الى خلاف في «الموقف» و«الرغبة» و«القصد» وهي امور باطنية داخلة في صميم الطبيعة البشرية، وان هذا الموقف والرغبة والقصد تخلق «علاقات» و«انظمة» و«تقاليد» تصبح جزءاً في صميم الطبيعة.

فلسفة المحاكاة واللا محاكاة

لعل من أبرز الظواهر المميزة لجميع انواع الفنون في اية حضارة، هي الاتجاه الى المحاكاة او البعد عنه وهي صفة طبيعية تتميز بها روح الحضارة التي تعبر عن هويتها. فالفن الاغريقي في مقدمة الحضارات الكبرى التي اعتمدت على المحاكاة، خاصة محاكاة الجسم الانساني، وصولاً الى تحقيق مثالية الحضارة التي تعتبر الانسان مقياساً لكل شئ. وقد كان



كتابة
على بلاطات ملونه

عصر النهضة الاوروبي استمرارا لهذه الفكرة في صياغة جديدة تتناسب مع العقيدة المسيحية من جهة، والنظام الاجتماعي - الاقتصادي الرأسمالي من جهة اخرى. وتقوم فكرة المحاكاة على اعتبار الطبيعة كائناً ثابتاً جامداً، كل عنصر فيها كامل في حد ذاته، ومن ثم اصبحت لغة الفن في ظل المحاكاة هي نقل الطبيعة وتجسيمها وصولا الى اكمل صورها المادية. ويلاحظ ان هذه المثالية المرتبطة بالمحاكاة نمت في الفن الاوروبي وحده، حيث تزايدت العناية بالمنظور في الحجم واللون، واصبح الفن يعبر عن احساسات فردية، بينما كان محيط الفنون الكبيرة قبل هذا ما وراء الفرد.

ويمكن التسليم بوجود طريقتين متميزتين للتعبير - في الفنون - هما «الطريقة العضوية» و «الطريقة الهندسية» وهاتان الطريقتان المتضادتان تفرضهما البيئات المختلفة. فعندما تكون القوى الطبيعية عدائية - في المناطق المتجمدة والصحارى الاستوائية والتي يقع الوطن العربي في جزء منها - يتخذ الفن شكل الهروب (اللا محاكاة) لا من طبيعة الحياة فحسب ولكن من اي شئ يرمز لها. فمن الصعب الوصول بالمنحنى العضوي الى أبسط عناصرِهِ لذا يهندس الفنان كل شئ ليجعله مخالفا للطبيعة قدر الامكان. ان محاكاة الاشكال الطبيعية من نباتية وحيوانية في العمارة لم يكن لمجرد الاعجاب بالشكل من الناحية الجمالية حسب، بل كان الانسان يقوم بذلك لاسباب عقائدية باعتبار ان ما يحاكيه من الموجودات الطبيعية يمثل رموزاً لبعض مبادئ الخلق واسرار الحياة. الّا ان الفنون العربية - في جملتها - لا تقوم على المحاكاة، اذ انها ترتبط بتصور العربي للمكان بيئيا وروحيا. فالعربي ينظر الى الاشياء وكأنه يمسها مسا مباشرا يهز الوجدان، ولا يبتعد عن هذه الاشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطقي الصرف، وهو حين ينظر الى الوجود يغمره احساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بظواهر الاشياء، والايمان بالقضاء والقدر، وما يستلزمه ذلك من الصبر والرجاء والصدق. ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربي، قبل الاسلام وبعده، هو التجريد المطلق الى عناصر ليست لها اشباه.

يتخذ الفن العضوي المنحنى الطبيعي ليزيد من حيويته. انه فن الشواطئ الدافئة والأراضي المثمرة. هو فن التمتع بالحياة فالنباتات والحيوانات والمخلوقات البشرية جميعها ترسم بعناية محببة. ومع اختلاف وجهة النظر في التعبير عن الوجود، يظل الدافع الجمالي ثابتا، لان للفن عموماً، طابعا معينا ينطبع به الاحساس ويدفع الانسان الى تشكيل الاشياء في صور او رموز تكون جميلة

تفصيل من جامع الخلفاء ـ بغداد



عندما تتخذ شكلا متناسقا وايقاعيا. ويبدو الفرق واضحا بين فنون بلدان المشرق العربي والمغرب العربي، فهي في الاولى تتجه الى اللا محاكاة، بينما تتجه في الثانية الى المحاكاة.

١ ـ التقليد والتزيين

يعبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة «بالتقليد او التعبير» وعن اللا محاكاة «بالتزيين». ويقول احدهم ان كل فن هو لغة للتعبير، وان هذا التعبير قد يتجه الى الغير او الى الذات. فهو اما ان يكون تقليدا او تزييناً. فالدافع للتقليد هو وجود الغير، مما يضطر الذات الى المشاركة في تطور حياة هذا الغير، بينما يدل التزيين على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق. في حين يعبر اخر عن العلاقة بين التعبيري «التقليد» والتزييني، بان العنصر التعبيري يميل الى جانب المعنى، اما العنصر التزييني فيميل الى جانب الحس. مع هذا لا يمكن فصل التزيين عن التعبير، وليس الفارق بينهما غير فارق في التأكيد.

٢ ـ مخالفة الطبيعة

يواجه الفنان الطبيعة لكي يتناول عناصرها ويفككها الى عناصر اولية، ثم يعيد تركيبها من جديد في تكوين فني مغاير. واكثر مايشبه الفن الاسلامي في ذلك بعض حركات الفن المعاصر، فالفن التكعيبي مثلا يقوم على صياغة ايقاعية جديدة للعناصر الطبيعية، بعد تحليها الى سطوح واحجام هندسية. الا انه كانت هناك بعض الحالات التي كانت محاكاة الطبيعة فيها تكاد تكون حرفية، مثل مئذنة مسجد قوة الاسلام التي تسمى (قطب مناة) عام ١٢٠٠ م بالقرب من دلهي بالهند. ان هذه المنارة تشبه الى حد كبير نبات الصبّار الذي يسمى (اكويزيڤوم هيمالي)، فالحياة النباتية ركن اساس في البيئة الهندية ويظهر تفاعل ذكاء الانسان الهندي مع هذه البيئة في عقائده الدينية. وقد استمر التأثر بأشكال النبات في عمارة هذه المئذنة حتى بعد اعتناق معارييها الاسلام، مستخدمين المنطق النباتي نفسه للتعبير عن الانطلاق الى اعلى والاتصال بالسماء من واقع الشكل وفكرة نمو النبات.

ان الفارق بين الفنان المسلم والفنان غير المسلم ان الفنان المسلم حقق فاعليته التي استشعرها في نفسه تعبيرا عن موقفه ازاء الطبيعة، في حين يعبر الفنان الآخر عن فلسفة عقلية منطقية.

٣ ـ تصوير المحال

ان مخالفة الطبيعة لدى الفنان، والمعماري المسلم تؤدي الى خلق اشكال جديدة لا نظير لها في الطبيعة اطلاقا، كالطيور ذات الوجوه الادمية، والخيل المجنحة، ورجال النحاس، والحيوانات التي تتكلم، وانتقال الصور الآدمية الى صور حيوانية.

ان استمرار استخدام بعض الرموز الحيوانية في عمارة معينة حتى بعد تغير العقيدة الدينية، كما هو الحال في مدينة (كانو) في (نيجيريا)، التي اعتنق اهلها الاسلام، قد يكون مرجعه الى استعمالها تعويذة فحسب، او انها تستعمل لاسباب جمالية، وقد زالت عنها الصفة الرمزية.

فأهل هذه البلاد يضعون الى اليوم (اكروتيريونات) تشبه قرون الحيوانات كالوعول والثيران على مداخل البيوت وعلى اركانها ومن مقارنتها مع القناع الافريقي ذي القرون يمكن معرفة مصدر الوحي لهذه الاشكال المعمارية ويتضح القصد الرمزي المركب في التشكيل المعماري الذي يجمع بين الانسان والحيوان. وقد استخدم هذا المبدأ في كثير من ارجاء الوطن العربي.

٤ ـ الانصراف عن التجسيم والبروز

الرأي الأول

ان الفنون الاسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضحاً، لانها تهدف للبحث عن البعد الثالث (وهو العمق في الفنون الغربية)، ولكنها تبحث عن عمق اخر تختص به دون الفنون الاخرى وهو العمق الوجداني، حيث تقودنا بعض الزخارف الى زخارف اخرى في

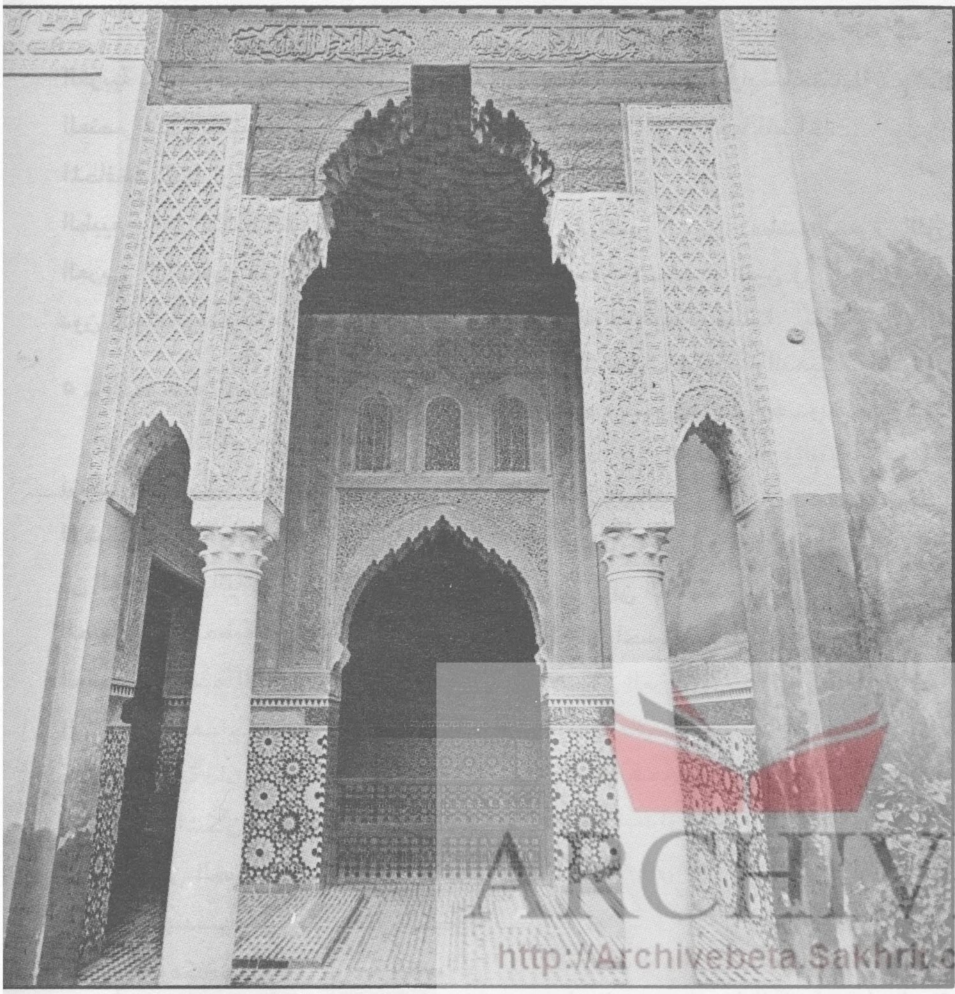


مرقد الامام العسكري في سامراء

داخلها، ثم تقودنا هذه بدورها الى زخارف ثالثة، بما يوحي للرائي انه ينتقل من مستوى فكري الى مستوى فكري آخر.

الرأي الثاني

ان السبب في تغطية جميع السطوح بالزخارف هو الفزع من الفراغ (اي الفضاء). فعلى الرغم من ان العربي في بيئته الصحراوية (التي عرفها في الجزيرة العربية وبادية الشام وصحراء مصر وشمال افريقيا) كان ينتقل حرا طليقا، والمكان امامه مفتوح ليست له حدود، الا ان هناك تناقضاً مع هذا الاحساس بالحرية والانفتاح، خلقه وجود البدوي في البرية وحيداً، حيث ملأت الصحراء خياله بكائنات لا يراها ولكنه يخشاها، وتصور ان سلطة كل كائن من هذه الكائنات تمتد على مكان محدود من هذا الكون المترامي الاطراف (مثل بئر وما حولها من فراغ، اما البئر التالية التي لا تبعد اكثر من مسيرة يوم واحد، فانها تحت سلطان قبيلة اخرى)، اي انه على الرغم من احساسه باتساع الصحراء التي لا يرى امتدادها فانه يشعر شعوراً باطنيا بانها مقسمة الى مناطق وحدود غير ملموسة، ولكنها دائمة الحياة في نفسه، يعمل حسابها ويتصرف على مقتضى هذا الاحساس. وقد يفسر هذا لنا احد اسباب سعي العربي الى غلق فضاء بيته على الخارج (بمستوى سطح الارض)، بينما يفتحه الى الاعلى، اذ انه يشعر شعورا قوياً بالسماء وما فيها من نجوم وافلاك، ولعل استعمال القباب على نطاق واسع في العمارة العربية والاسلامية هو انعكاس لهذا الاحساس الطاغي لقبة السماء.



احد القصور المغربية في مراكش

الرأي الثالث

ان شيوع استخدام الزخرفة مرده استعمال الطابوق ومشتقاته في التركيب الانشائي لجدران غالبية الابنية العربية وسقوفها، الامر الذي ادى الى استحالة اضفاء ملامح فنية معبرة على المبنى من الهيكل الانشائي وحده، فضلا عن كون المناخ اللوني للبناية كان لا يختلف عن اللون الرمادي الطيني للبيئة المجاورة وكون النور الساطع يقلل من حساسية الرؤية. فأهمية الزخرفة في العمارة العربية تتأتى من النتائج والمعطيات التي تحدثها الزخرفة (الرليف) في احراز تأثيرات تعبيرية من تغاير الظل والضوء وتوزيعه على واجهات الابنية.

الرأي الرابع

ان سبب تغطية السطوح بالزخارف مرده، الرغبة في اذابة مادة الجسم بتوجيه النظر الى الزخارف الفنية التي تغطيها. ان هذه الرغبة في اذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته واعطائه الخفة، هو اتجاه «النظرة الصوفية» التي تميز فنون الشرق. وقد لجأ العرب المسلمون الى استعمال الزخارف الدقيقة للوصول الى هذه القيمة الصوفية، فشبكة الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية التي تغطي تماثيل الحيوانات والطير تمتص مادة الجسم، كذلك استعمل البريق المعدني في الخزف لتحقيق اذابة مادة الاناء وبالمقارنة نجد ان الزخارف

الغربية توجه الفنان الى الاهتمام بطبيعة العنصر الذي يستعمله في الزخرفة فيحاول المحافظة عليها ارضاء لنزعة كامنة فيه ازاء الطبيعة، اما المثالية الشرقية فتوجه الفنان العربي الى تحويل هذا العنصر الى (زينة) دون الاهتمام بمقوماته الطبيعية.

٥ ـ التنوع والوحدة

أي تقسيم السطح الى مساحات ذات اشكال هندسية مختلفة، وداخل هذه الاشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية او الاشكال الهندسية او الحيوانية او الخطية، وقد تجتمع في المساحة الواحدة كل هذه الانواع الزخرفية، وهناك الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصرزخرفية ذات طبيعة خاصة الى عناصر اخرى من اشكال الحيوانات الى اشكال الأزهار، ومن الحيوانات الى الارابسك ومن الخطوط الهندسية المستديرة الى الخطوط المستقيمة وهكذا. قد تكون الرغبة الكامنة في نفس الفنان العربي في خلق الانتقال المفاجئ هي رد فعل تجاه رتابة البيئة الطبيعية المنبسطة، مساحات الارض الواسعة المملّة، فالبيئة الطبيعية هي العامل الوحيد الثابت الذي لم يتغير في عمليات التحول الثقافي والمعماري في البلاد العربية. كما ان لكل حضارة نظرتها الخاصة الى المكان، والاقاليم العربية من قديم الزمان تتميز بالتنوع والوحدة ففيها منذ اقدم العصور المجتمعات الزراعية ومجتمعات الرعي، وهذا التنوع هو الذي حقق وحدة فنية مركبة اكتملت اكتمالا عجيبا.

ان التنوع والوحدة هما من اهم صفات العمل الفني الناجح، فكل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هي كاملة في ذاتها وايضا متكاملة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحات.

٦ ـ اللون

ان لدى العينين تعطشا للضوء واللون، وقد كان لاستعمال اللون في الفن الاسلامي وظيفة جمالية اساسا. وتستعمل الالوان الزرقاء والخضراء، والذهبية بكثرة الى جانب مساحات محدودة من الالوان الحمراء، والصفراء، والبنية. فاللون الاخضر والازرق (الوان السماء والماء والسهل الخصيب) هي الوان باردة، كما انها الوان الفضاء، تسلب الاشياء اجسامها وتعطي احساسا باللا نهاية، وهذه هي غاية الانسان العربي في مخالفته الطبيعة الدنيوية والتفكير بالحياة الأخرى، اضافة الى غايته في تحقيق الشعور باللا نهاية التي اعتادها في حياة البداوة، كما ان السماء والماء والخضرة هي العناصر الطبيعية (الرحيمة) التي يرتاح إليها العربي البدوي الاصيل، وقد يفسر لنا هذا احد اسرار الصحن الذي جعله البدوي يتوسط الدار (بعد ان استقر واستوطن المدينة)، وهو حرصه على دوام الاتصال بالسماء كما تعود عندما كان يعيش في الصحراء، فهو بهذا ادخل فكرة (الرمز الكوني بالشكل المعماري)، انه يرمز الى الجدران الاربعة المحيطة بالصحن بانها أعمدة حاملة قبة السماء، وزيادة على ذلك فقد وضع نافورة ماء وسط الصحن لكي تنعكس هذه السماء على صفحة الماء فيها ويراها طوال الوقت برحمتها وقدسيتها وسط البيت بين الحجرات، وابرازاً للقصد الرمزي فقد عمد الى اعطاء هذه النافورة شكل قبة مقلوبة.

اما اللون الذهبي فقد استعمل بسخاء في الفن الاسلامي، وهو لون يسلب الاشياء اجسامها، لون ذو بريق سحري، من شأنه ان يخرج الانسان من الواقع الارضي ويرفعه الى السماء او الجنة وهي غاية الغايات في العقيدة الاسلامية.

٧ ـ كراهية تصوير الكائنات الحية

كان رسم الكائنات الحية شائعا في الوطن العربي قبل الاسلام، الا انه لم يهدف للمحاكاة الحرفية التي نراها في الفن الاغريقي والروماني ثم عصر النهضة في اوروبا لاختلاف اساسي في «الهدف» و «الغاية الاجتماعية» من الفن.

اما بعد الاسلام فيعتقد ان الانصراف عن تصوير الانسان والحيوان كان حلقة طبيعية في سلسلة تطور الفن في الشرق الادنى وان الفن المسيحي في هذه الاقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الاصول الاغريقية (فالآثار تنبئ عن ثورة على الروح الاغريقي في الفن، حيث انصرف الفنان الى الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية، خصوصا في اسيا الصغرى ومصر والشام).

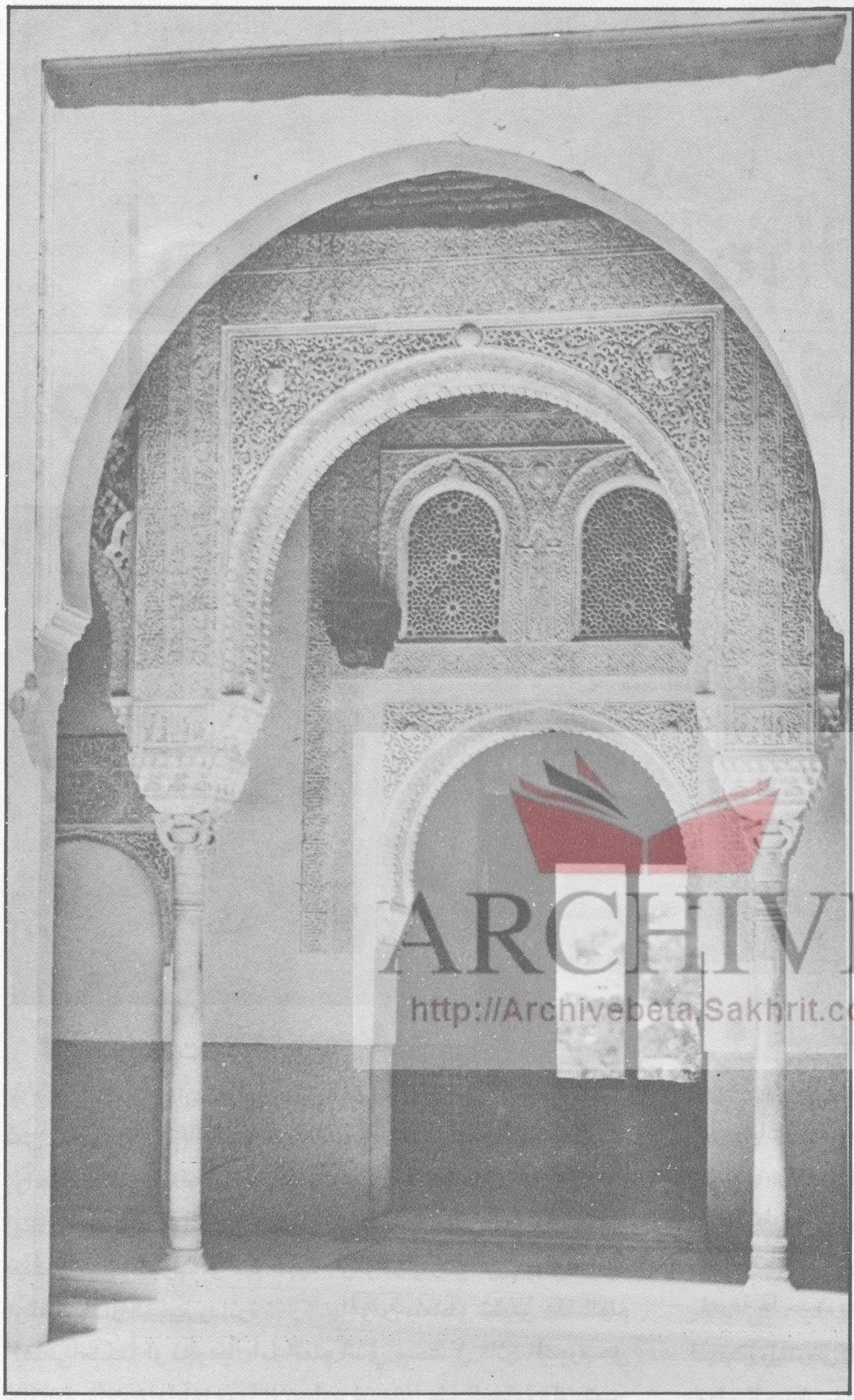
كما ان ابرز وسائل العقيدة الدينية الجديدة (الاسلامية) هي تحطيم الاصنام وازالتها (الى جانب العقيدة الوحدوية الربانية)، ويعتقد بأنها السبب في نشوء كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضي البغيض. وعلى الرغم من ان القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، فان في بعض الاحاديث النبوية نهيٌ عن تصويرها. وقد فسرّ الفقهاء هذا التحريم على ان المقصود به ابعاد المسلمين عن عبادة الاصنام، ولا يكون حراماً اذا قصد بالتصوير الزينة المجردة.

لقد كان العربي في البيئة الصحراوية ينتقل حرا طليقا، فالمكان امامه مفتوح ليست له حدود، والطرق متعرجة تسير في الوديان

وتدور حول التلال، كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم، لذلك كانت الخطوط التي تعبر عن فنون هذه الشعوب ديناميكية متحركة تشبه حركة الموج الدائبة والدوامات.

اما الانسان الزراعي (في مصر والشام والعراق) فقد حمل على تصور المكان على انه مستوٍ يمكن تقسيمه الى حصص، وقد استغل هذا المكان وفقاً لخطوط لقنته الشعور بالتوازي (لان خطوط الحرث في الحقل هي خطوط متوازية)، وقد ظلت هذه الهندسية الخاصة بالشعوب الزراعية مسيطرة على الفن والعمارة، فادخلت العناصر الزخرفية او التعبيرية سواء اكانت نباتية ام حيوانية ام آدمية داخل الاشكال الهندسية، ومن البديهي ان يدفع هذا الاتجاه الى تكييف العناصر تكييفا خاصا، كما يؤدي الى نوع من التكرار.

بالاضافة الى ذلك فقد اقتضى وصول الانسان الى مرحلة الزراعة ترويضا للطبيعة ليتحقق له الانتفاع بالماء والارض. وذلك يتطلب أيضاً ترويضا للطبيعة الداخلية في نفس الانسان، وتنظيما خاصا للمجتمع. ومن هنا قامت حضارة الشرق القديم على اساس النظرة الكونية، ولقد كانت «النظرة الكونية» عند الشعوب العربية القديمة غلابة. ففي العراق استعملت الاقباء والقباب والعقود وبرع الناس في علوم الفلك. وفي مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية (تمثل الماء واسماكه ونباتاته في اسفل الجدران تنتهي بتمثيل السماء والنجوم في السقوف) ترمز الى التكامل بين الارض والسماء في دائرة كاملة. كما ان حياة الزراع تقتضي ملاحظة الطبيعة، وهي بالتالي تقوده الى نظرة واقعية، تختلف، في صميمها، عن النظرة الهندسية.



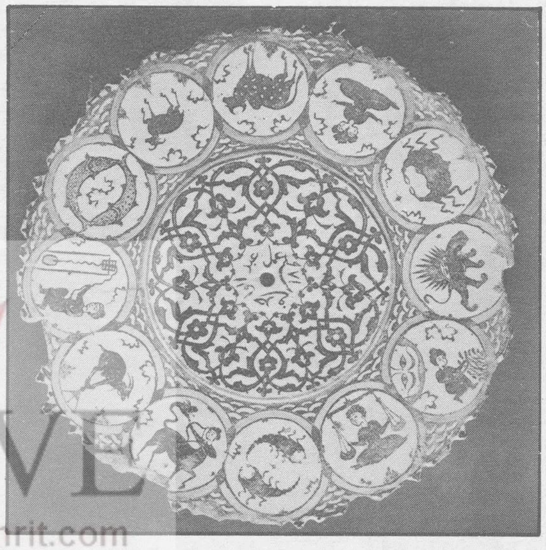
زخرفة عربية في غرناطة

المصادر

١ ـ د. خالد السلطاني ـ العناصر القومية في العمارة العربية.
افاق عربية ـ العدد ٤ ـ لعام ١٩٧٥ ـ ص ٦٢ ـ ٦٧.
٢ ـ ابو صالح الالفي ـ الفن الاسلامي، اصوله، فلسفته، مدارسه.
دار المعارف بمصر ـ القاهرة ١٩٦٧
٣ ـ حسن فتحي ـ العمارة العربية الحضرية بالشرق الاوسط.
جامعة بيروت العربية ـ بيروت ١٩٧١.
٤ ـ كونل ارنست ـ الفن الاسلامي.
ترجمة الدكتور احمد موسى. دار صادر ـ بيروت ١٩٦٦
٥ ـ BYR. FRASER REEKIE — EDWARD ARNOLD.
Design in The Built Environment.

صناعة احكام النجوم وما دخل منها في الطب العربي

د. كمال السامرائي



منذ أقدم العصور وحتى منتصف القرن السادس عشر، كان عامة الخلق وعلماؤه يعتقدون ان كل ما يحدث في ايامهم من خير أو شر ليس إلا من عمل نجوم السماء، وان هذه الاعمال لها دلائل يمكن تدارسها لمعرفة ما في ضمير تلك النجوم لتفعله بالكائنات الحية. وقد دخلت هذه المعتقدات من باب عريضة في الطب العربي، وصار التنجيم فيه جزءاً لا ينفصل عن ممارسة علاج المرضى، ولا مسوّغ للطبيب الاستغناء عنه فبدونه يفسد العلاج وتضيع الثقة بالطب والاطباء.

■ مصطلحات

يستحسن ان نعرّف بعض المصطلحات التي اشتقها العرب من ملفوظ (النجم) للتعبير عن مقاصدهم فيما له علاقة بالنجوم واحكامها على المخلوقات قبل ان نلج صلب هذا البحث. فالعلم الذي يتناول طبيعة الكواكب وافلاكها وحركاتها، وبعد بعضها عن بعض يسمى علم النجوم، أو علم الهيئة، وهو ما يعرف اليوم بعلم الفلك، والفلك مدار النجوم ودائرة تحركاتها. ومن يتعاطى تطبيق هذا العلم يسمى منجّماً أو نجومياً. أما العلم الذي يبحث في تأثير النجوم على الكائنات الارضية بما فيها الانسان، فيسمى علم النجامة، أو بتعبير افضل؛ صناعة احكام النجوم. ويعرف من يمارسها باسم احكامي أو منجم، وهو الاسم الذي يطلق على العالم بالهيئة ايضاً. ومشاركة علم الهيئة وصناعة احكام النجوم باصطلاح واحد أو اكثر يعكس درجة تلاحم هذين العلمين، نظرياً وعملياً. ويحاول المنجم الاحكامي ان يعرف افضل الايام والاوقات لتصريف شؤون الشخص، كالزواج والسفر وتناول الدواء، وما الى ذلك من شؤون الحياة. كما يحاول معرفة ما يخفيه الغيب من المقدرات والطوارئ التي قد تصيب الانسان في المستقبل.

■ علم النجوم وصناعة احكامها

علم النجوم من العلوم الرياضية، يعتمد على ارصاد الكواكب بحسابات دقيقة لتعيين مواقع بعضها من بعض، ومتابعة تحركاتها في السماء. وقواعد هذا العلم موثقة في كل خطوة خطاها منذ نشأته وعلى مدى تطوره حتى الوقت الراهن. أما صناعة احكام النجوم فتعتمد على التجارب الاعتباطية، والحس الشخصي، والحدس والتخمين لمعرفة ما حدث وما سيحدث في الايام المقبلة.

ويفترض ان يكون كل من المنجم (الفلكي) والاحكامي ملماً بعلم الحساب والهندسة فضلاً على علم الفلك واستعمال الزيج وادوات الرصد، إلا ان هذا الافتراض لا نجده متوفراً الا بين علماء الهيئة. أما الاحكاميون فمعارفهم بالعلوم المذكورة ضئيلة ان لم تكن بحكم العدم. كما كان بين الاحكاميين عدد من مكفوفي البصر والأميين ايضاً.

وعلم الهيئة يعتمد على تجارب مختبرية وفضائية لا خلاف على نتائجها، ومن يعمل بها عالم بحق، أما من يعمل بصناعة احكام النجوم فمتعالم على غير اساس علمي. ومع ذلك فقد كان في العصور الاسلامية من الاحكاميين ما لم يكن بعددهم في أي علم تطبيقي آخر،



كل الأقوام المبكرة كانت تنظر الى الكون بصفة رمزية. فكل قوة او شكل كان يشخص بهيئة بَيِّنة واضحة. هنا يرى ملك بابل «ملخ ـ باك» يقدم ابنته الى مخلوق في هيئة إله يمثل الشمس والقمر والزهرة في العالم العلوي. وكانت اهمية هذه القوى الفلكية تبرز اكثر ما تبرز في حالات الحرب والسلام.

باستثناء الطب. اضافة الى ان الطبيب يومئذٍ يجب ان يكون ملماً بعلم النجوم واحكامها، وكلاهما يشغلان حيزاً واسعاً في مسبّبات الامراض وتشخيصها، وتوقيت مداواتها، وهما ايضاً، على قدر علاقتهما بالطب، علم واحد بوجهين متلازمين، وهذا من رأي البيروني الذي نلمسه في اكثر كتاباته بعلم النجوم واحكامها.

وسأوجز في هذا البحث تاريخ صناعة احكام النجوم عبر الزمن، والشعوب التي عملت بها بدءاً من العهود البابلية حتى أواخر العصور الاسلامية، من غير ان اتطرق لجوانبها العملية وكيفية تطبيقها؛ فهذا كما يبدو لي، اختصاص شديد الغموض حتى لأشك في صحة مبادئه، وفائدة ممارسته، علماً بان الحكم على مثل هذه الأمور التراثية لا يصح بالمفاهيم الراهنة، فلكل علم مكانه وزمانه. وباي حال فان تأريخ صناعة احكام النجوم ومقامها بين المسلمين يستحق الدراسة كمعرفة شغلت ركناً وسيعاً من افكارهم قروناً عديدة. ولم يبق لها ذكر سوى ما تقرأه عنها على صفحات الكتب التراثية كجزء من المعارف الآثارية. وحين نتكلم في موضوع هذه الصناعة فلابد من الاشارة الى ما لها من علاقة بالعلوم الفلكية، التي قد تبدو حشواً لا ضرورة له الا انه في الحقيقة مادة لاستيعاب الصناعة المذكورة.

■ بداية نشوء علم النجوم

منذ أقدم الازمان والسماء تحتل جزءاً كبيراً من تفكير الانسان، فكان يعتبرها مثوى الالهة ذات السيادة على الكائنات الارضية من حيوان وبشر وحجر وشجر. ولا ريب في ان نظرته الأولى الى السماء كانت عفوية ولا غرض له منها إلا السهر على انوارها والاقتداء بمواقع نجومها في تعيين الاتجاهات في حله وترحاله. كما راقب الانسان الأول، بسذاجة، مسيرة الشمس من مشرقها الى مغربها وما يحصل عن ذلك من تناوب الليل والنهار، ومدى كل منهما باختلاف الفصول المتميزة بالحر والبرد، أو باعتدال هاتين الطبيعتين، وتأثير كل منهما على نمو الشجر ونضوج الثمر ومدود الانهار والبحار، وتصرفات الانسان والحيوان. ثم ظهرت دواع لا دفع لها لأن يربط الانسان بين بعض الاحداث الغريبة التي تنهض في حياته وبين ما يواقتها، من اختلاف في منظور النجوم ومواقعها ومساراتها في السماء، فكان كسوف الشمس وخسوف القمر بالنسبة اليه حدثين مرعبين، حسبهما من فعل الشيطان، ولم يتردد في ان ينسب اليهما العبث بمصالحه المعاشية التي تزامن أو تأتي قبيل أو بعيد هذين الحدثين. وصار الانسان يلتفت باستفهام واستغراب

الى الاحداث الغريبة التي تدور حوله، ويفسرها بذات علاقة في مسارات النجوم، وتغيير حجومها وشدة لمعانها. وربما كانت شعوب ما بين النهرين، ومنها البابليون بصفة خاصة، أول من تدارس ظواهر النجوم وعلاقتها بما على الارض من الكائنات النباتية والحيوانية وما يصيبها من الامراض والهلاك. وكانت العقائد الدينية والسحر والطب بين تلك الشعوب معارف مترابطة بوشائج متينة، ويتعاون من يمارس أياً منها، كل بميدان اختصاصه، لتشخيص الامراض ومعالجتها. وكان الاطباء أحياناً من فئة المنجمين، أو انهم يمارسون التنجيم اضافة الى التطبيب، وهم، والمريض معهم، يعتقدون بوجود رابطة بين الانسان وامراضه من جانب وما يحدث في الفضاء الكوني من اضطرابات ارضية أو سمائية من جانب آخر. والجانبان في نظر تلك الشعوب عالمان متلازمان هما عالم الكون وما فيه من نجوم وافلاك، وعالم الانسان وما ينطوي عليه من روح وجسد، وعافية ومرض.(١)

ويتفق الآثاريون على ان الكلدانيين (القرن السادس للميلاد) هم الذين أرسوا القواعد الأولى في علم النجوم واحكامها على المخلوقات.(٢) وغدت هذه القواعد مرجعاً ومثار بحث وتعقيب على مدى العصور التالية. ويروي ابو معشر البلخي(٣) ان لبختنصر منجم اسمه مزايا.(٤) واقل ما تحمل هذه الرواية من المعاني التأريخية، هو الاشارة الى قدم التنجيم في علوم الانسان. واستعمال ادوات الرصد في ممارسته. كما عُرف منجم آخر اسمه ينور يانس، وآخر اسمه كيدتو(٥) (القرن الرابع للميلاد). ويرجح الآثاريون ان الاسطرلاب بشكل ما، كان أحد ادوات الرصد التي استعملها هؤلاء المنجمون الثلاثة.(٦) ومن يدّعي ان اسم هذه الآلة من وضع اليونانيين (اسطر-لابو) فان ذلك لا ينفي كونها بابلية الأصل.

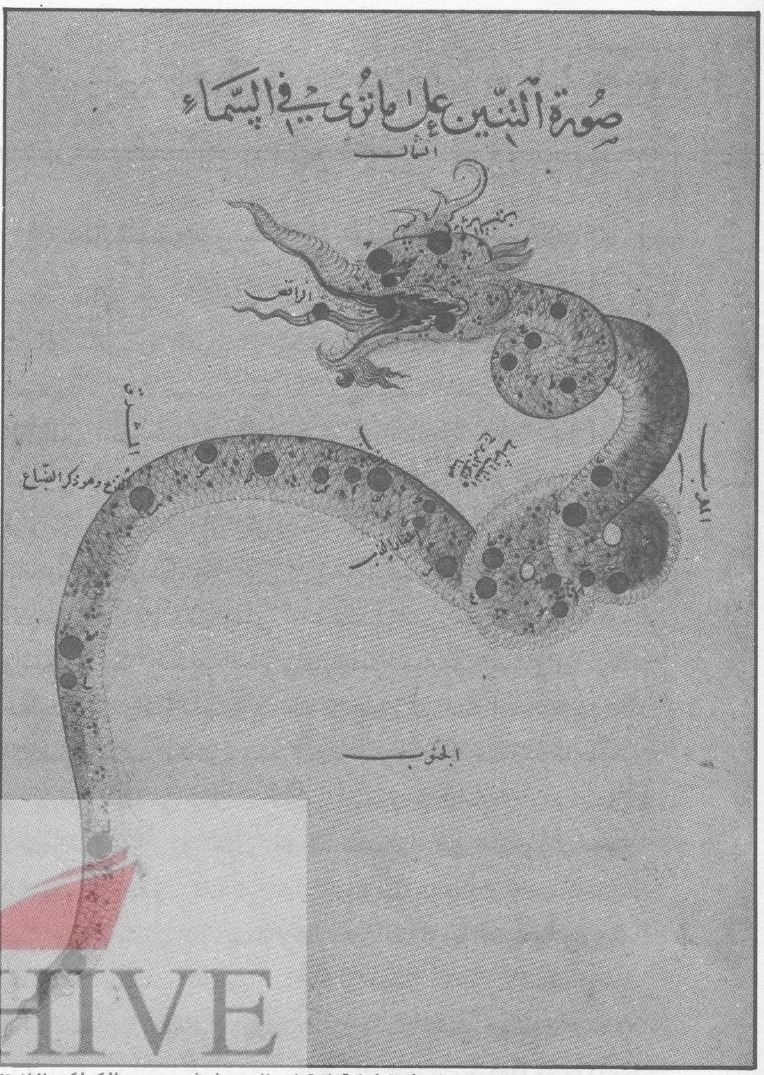
وكان القمر عند البابليين، اكثر مما كانت الشمس، محور دراسات المنجمين،(٧) ومع ذلك فان هؤلاء المنجمين اعتبروا الشمس مركز الكون،(٨) وحولها تدور الارض والكواكب الأخرى. وفي هذا الاعتبار فكرة مبتكرة ومبكرة جداً لم يدركها علماء الفلك اللاحقون إلا بعد اكثر من ستة عشر قرناً على الأقل، اي الى حين ظهور كوبرنيكس المتوفي سنة ١٥٤٣.

واذا، لم يكن البابليون هم الذين ابتدعوا وحدة الاسبوع فانهم اعاروا عدد ايامه (السبعة) اهتماماً من نوع خاص يجمع بين التطير والتقديس، فكان اليوم السابع من كل شهر قمري، وكذلك اليوم الرابع عشر (٢ × ٧)، واليوم الواحد والعشرين (٣ × ٧) ذا اهمية خاصة في حياتهم اليومية،(٩) فكان الاطباء مثلاً لا يمارسون صناعتهم في الايام المذكورة. كما اعتبروا اليوم الحادي عشر صالحاً لميلاد الطفل الذكر، أما الطفل الانثى فاصلح لها ان تولد في اليوم الثاني عشر. كذلك اعتبروا مولد الطفل في اليوم التاسع عشر بشير سعد لكلا الجنسين، الذكر والانثى.(١٠)

وربط المنجمون (والعرّافة) المتطببون في بابل بين ما يستقرأونه في كبود القرابين وحالات المرضى من جهة وما يزامنها من اختلاف وتغيير في مواقع النجوم أو في صورها المرئية من جهة أخرى. ودراسة العارف للمريض بهذه الطريقة تعتمد كلياً على التخمين والحس الضمني اكثر مما يستقرؤه من علاقات التحسن أو التردّي في حالة المريض.

■ علم النجوم واحكامها عند اليونانيين

عرف عن الشعب اليوناني انه شديد الرغبة في التعلم، وذو ملكة في ابتكار النظريات في المعارف المختلفة، الا انه قليلاً ما يدخل افكاره ميدان التطبيق، فهو الذي وضع الكثير من قواعد الطب والتنجيم لكنه لم يقم على هذه القواعد صروحاً عملية في هاتين الصناعتين إلا بقدر محدود. وعلم النجوم وصناعة احكامها، مثل اكثر علومهم الأخرى، لها جذور متصلة بنظيرهما عند معاصريهم الكلدانيين (القرن السادس) فتعلّمها منهم اليونانيون كما تعلمها المصريون وهم يعترفون في الوقت نفسه بتبعية أصولها الى علماء بابل باسم التنجيم الكلداني،(١١) ولا تزال هذه التسمية تتردد بتكرار في كتب الفلك المتأخرة اشارة الى اسبقية البابليين الكلدانيين بهذه الصناعة، كما صار المنجم يلقب في العصور الاسلامية بـ (البابلي) كناية لممارسته هذه الصناعة لا بمعنى انتسابه الى بابل كما تبدو هذه التسمية لأول وهلة، وقد تخرج في مصر على افكار البابليين في التنجيم منجمون عظام نذكر منهم هرمس الأول صاحب كتاب عرض احكام النجوم.(١٢) وسواء كانت شخصية هذا المنجم، وبالتالي استدلاله باستقراء النجوم وعلمه مسبقاً بالطوفان الاكبر، حقيقية أم اسطورية فانها في الاقل تدل على قدم صناعة احكام النجوم وما ينتفع منها الانسان. كما يروي هرمسَين آخرين أعقبا هرمس الأول، احدهما بابلي وقد درس عليه العالم اليوناني الكبير فيثاغورس الصوري الساموسي(١٣) الذي كان أول من انتبه من اليونانيين الى اعجوبة الفضاء السمائي وما فيه من سحر ومهابة بالرغم من الاضطراب المخيف في تناثر نجومه والشهب التي تتساقط منه، فسماه (الكون). ولم يكن لفيثاغورس ولا لمعاصره المنجم الكبير طاليس ولا لليونانيين عموماً فكرة واضحة عن ذلك الكون، أو عن موقع كل من الشمس والارض وحركتها فيه. فلما ظهر الفلكي اليوناني ارسطاغورس(١٤) سنة ٢٣٠ للميلاد فاجأ العلماء برأيه في ان الشمس مركز الكون، وان



كوكبة التنين في احدى النسخ الخطية لكتاب الصوفي في صور الكواكب الثابتة

الارض وسواها من الكواكب تدور حولها بمواقيت وانتظام. وهذه هي النظرية بعينها التي ادعى بها البابليون قبلاً. الا ان رأي ارسطاغورس هذا لم يحظ باهتمام معاصريه الفلكيين ولا باهتمام عامة الناس. فقد رفض هؤلاء ان يصدّقوا ان الارض التي هي مسكن الانسان العظيم ودائرة افكاره واعماله تابعة لا متبوعة، فماتت فكرة ارسطاغورس عند مولدها. وبقيت فكرة دوران الشمس حول الارض هي السائدة. ولابد ان المنجمين عهدئذٍ قد ارتاحوا الى الفكرة الأخيرة، وارتزقوا بواسطتها عشرة قرون أخرى قبل ان يظهر كوبرنيكس[١٥] ويبعث الحياة في رأي ارسطاغورس ويثبت ان موقع الشمس في وسط الكون وحولها تدور الكواكب عامة ومنها كوكب الارض.

كانت العصور اليونانية الأولى حقب ارباب واساطير ومعتقدات روحانية كثيرة ومترابطة بالتوافق أو التباين، وقد دخل بعضها في مذاهبهم الفلسفية والعلمية، واتخذت موقعاً متميزاً حتى بعد ضمور تلك المذاهب، كما صارت مصدراً للكثير من نظرياتهم في الطب وصناعة التنجيم. فكانوا يعتقدون ان كثيراً من النجوم بحد ذاتها آلهة. ثم اعتقدوا ان لكل نجم إلهاً، وان أياً منها هو القيم وصاحب الأمر والنهي على ما يتبع النجم من رعايا على البسيطة، من انسان وحيوان ونبات. فكانت الشمس برأيهم مبعث الحيوات، وكوكب المريخ لاثارة الحروب وادامتها، فشبهوه برجل يحمل ترساً وسيفاً، وعطارد لتدبير الأمور التجارية ومسك الدفاتر الحسابية ورسموه على صورة كاتب بهذه الاعمال. أما الكوكب زحل فاختصاصه ادارة الوقت والزراعة ورسموه بصورة رجل معمّر كناية عن التجربة في أمور الحياة. وكوكب الزهرة لاثارة الغريزة الجنسية ومثلوها بفتاة في عنفوان الصحة والشباب. أما إله القمر فلرعاية الأمومة وتكوين الجمال الجسماني. كما اعتبروا هذا الكوكب رمزاً للوصال وتلاقي الجنسين، حين يكون في المحاق، وعاملاً قوياً في دورة الطمث، وحسبوا اطالة النظر اليه ضرباً من التعبّد ويساعد على شفاء بعض الامراض. كما نسبوا لترابيعه (اسابيعه) نفوذاً خاصاً في خلق الانسان وحياته، فكان اليوم السابع (٧) أو مضاعفاته (ترابيعه) مما لا يصح ان يمارس فيه الاطباء صناعتهم، وهذا ما كان يفعله البابليون قبلهم. كما ربطوا بين الرقم (٧) الذي يمثل وحدة الاسبوع (تربيع الشهر القمري) وبين ظاهرة الطمث التي تحدث كل (٤ × ٧) يوماً، وسن بلوغ الفتيات بعمر (٢ × ٧) سنة، وعدّة الحبل التي تطول الى (٤٠ × ٧) يوماً.

الاعشاب الطبية واحكام النجوم عند اليونانيين

كانت اكثر المواد التي استعملها الانسان منذ اقدم ازمانه، من نبت الارض بما فيه من جذور واغصان واوراق واوراد وثمر. وكان في اعتقاد اليونانيين ان أصل الاعشاب التي اكتشفوا منافعها الطبية قد اغتذت من دموع الالهة أو انحدرت من رضابها،[١٦] وانها من حيث خصوصياتها في الطب تختلف باختلاف الآلهة المسؤولة عن نبتها وادامة نموها. فالمزرنكوش مثلا تحصل على خاصيتها الشفائية من الكوكب عُطارد، والبنفسج من الزُهرة، والآس من المشتري، والخرنوب من زحل وهكذا الاعشاب الطبية الأخرى. وكان الذين يقتلعون جذور تلك الاعشاب أو يقطفون أوراقها أو يجنون ثمارها يفعلون ذلك باصول وباجواء وظروف خاصة يأنس لها الاله النجم الذي يبعث في تلك الاعشاب خاصية الشفاء، فيلتقطون بعضها تحت جنح الظلام وبعضها الآخر في ضوء القمر أو على ترانيم المصلين أو على اصوات المغنين والضاربين على آلات الطرب.[١٧] كذلك افترض اليونانيون تناوب النجوم على تدبير حياة الاجنة في الارحام. كما افترضوا كل عقد من حياة الانسان مسيّراً بامرة أحد الكواكب، كما سيرد ذلك لاحقاً عند تطرقنا الى موضوع احكام النجوم في العصور الاسلامية.

■ الاطباء اليونانيون واحكام النجوم

أيد المعتقدات التي سلف ذكرها كبار فلاسفة واطباء اليونانيين. وكان افلاطون معتدلاً في ايمانه باحكام النجوم على قدر علاقتها بالطب، على انه كثيراً ما يلمّح الى التشابه والترابط الضمني بين الاداء المنظم الذي تنجزه اجهزة الجسم بهدوء، والظواهر الكونية التي تجهر بها الطبيعة.[18] ولم يغفل كبير الاطباء اليونانيين ابقراط (ت ٣٧٥ ق .م) هذا الموضوع فقال مثيل ما ادعى به افلاطون. كما قال ان للتنجيم ميداناً واسعاً في ممارسة علاج المرضى.[19]

واليونانيون بطبيعتهم يميلون الى فهم المعارف بطريقة نظرية حتى لو كانت تلك المعارف من العلوم التطبيقية كالطب واحكام النجوم، وربما كان هذا سبب عدهم هاتين الصناعتين من العلوم الفلسفية، وان تعلّم الفلسفة ضرورة لتعلم الطب. وكان من نتيجة ذلك ظهور الفرقة الرواقية[20] التي ناصرت، ولو بغير ايمان، فكرة احكام النجوم ومن عمل بها من المنجمين.

وقد امتدت معارف اليونانيين بالنجوم واحكامها الى العهود الرومانية (١٠٠ ق .م ـ ٦٠٠ ب.م) بما فيها الحقبة الهلنستية التي ادركت ظهور الاسلام، وغير ان الاروام انفسهم لم يضيفوا جديداً الى ما ورثوه عن العلماء اليونانيين باستثناء جالينوس (ت ٢٠١ م) الذي افترض لترابيع الشهر (القمري) يداً مطلقة في بحارين الامراض وأيامها.[21] أما معاصره بطليموس القلوذي الاسكندراني، صاحب كتاب المجسطي، فهو بحق كبير المنجمين والاحكاميين حتى القرن السادس عشر. والعالمان المذكوران هما من أصل يوناني.

■ علم النجوم وصناعة احكامها عند الهنود

الهنود من اقدم الشعوب التي بادرت الى دراسة طبيعة الاجرام السماوية، وترصّد حركاتها، إلا ان معلوماتهم الأولى في هذا العلم لم تغدُ ذات فائدة عملية إلا بعد اتصالهم باليونانيين الذين اقتحموا ديارهم من جهة الشمال بقوات الاسكندر المقدوني سنة ٣٢٥، ونضجت معارفهم في الفلك واحكام النجوم بشكل ملحوظ إثر اطلاعهم على مؤلفات بطليموس ومن جاء بعده من المنجمين الاسكندرانيين، فنشأ في الهند على تلك المصادر عدد من الفلكيين الكبار، ربما كان آخرهم إبراهما غبطا (٦٢٨ م) صاحب كتاب سند هند في الحساب والنجوم. وقد أمر الخليفة ابو جعفر المنصور بترجمته الى اللغة العربية،[22] ومنه تعلم المسلمون الحساب بالأرقام الهندية، كما تعلموا منه صناعة احكام النجوم والرصد على الطريقة الهندية ايضاً.

■ علم النجوم واحكامها عند العرب قبل الاسلام

عاصر عرب الجاهلية الشعوب الرومانية وخالطوها على اطراف شمالي الجزيرة العربية، وتعلموا منها بعض المعارف النجومية البسيطة، كما يحتمل انهم اخذوا في هذه المعارف عن اسلافهم البابليين أثناء هجراتهم المتعاكسة من الجزيرة واليها. ومن ناحية أخرى كانت صحارى الجزيرة العربية واتساع أفقها وصفاء أجوائها تثير سكانها ان يكونوا من اكثر الشعوب ولعاً بدراسة طبيعة النجوم ومساراتها، وما يمكن ان يستفاد منها للتكهن بما سيحدث في الايام المقبلة من قحل ومنى أو خصب وغنى، فصارت لهم تجربة واسعة في هذا الميدان الحيوي بالنسبة لحياتهم الصحراوية، مثلما صارت لهم فراسة ناجحة في علم الاسارير بدراسة الخطوط على جلد الاكف، واكتاف الضأن، وخبرة بعلم النوء (الفأل) لمعرفة ما سيكون في الايام المقبلة من محل في الارض أوخواء في الضرع. وهذه معارف لا تختلف كثيراً، من حيث اهداف تطبيقها، عن التنجيم في محاولة الكشف عن الغيب. كما كان الساحر يومئذٍ منجماً أو كاهناً (متكهناً) لبني قومه، يجيب على تساؤلاتهم عن الطوارئ الطبيعية وغيرها. واكتشف الاعراب بطرقهم البدائية ان بعض النجوم لا تثبت في موقع بذاته فسموها (كواكباً) ونجوماً أخرى ثابتة لا تغيّر مواقعها فسموها (اجراماً)، واطلقوا على ميلان النجم الى الغروب (نوءاً) وزعموا لكل نوء تأثير بكيفية وقدر ما على الارض وما عليها من المخلوقات، وتطيّروا من كوكب الثريا، وحسبوا بين غروبها وطلوعها تردّي في صحة الانسان وظهور الأوبئة، وقال أحد المنجمين منهم (اضمنوا ما بين مغيب الثريا وطلوعها واضمن لكم سائر السنة). وقال آخر عن الثريا (ما طلعت ولا نأت الا بعاهة في الناس والابل)[24]. كما شخّص العرب من النجوم السماك الرامح والسماك الاعزل (بلا رمح) وزعموا ان ادواء الابل من السماك الأخير. ولا حاجة للقول ان المنجم العربي كانت له معرفة بالغيب استناداً على الظواهر النجومية التي ذكرناها. فيتنبأ بجدب مراعيه والامراض التي تصيب بني قبيلته وما لهم من حلال الماشية، قبل وقوع هذه الاحداث المفجعة التي هي كل ما يهم الاعراب يومذاك.

■ التنجيم في العهود الاسلامية

كان العرب عند بزوغ الاسلام يؤمنون، كما اسلفنا، بحكم النجوم على الانسان وما له من متعلقات بحياته الخاصة والعامة، فلا يفجعون بملك أو عزيز الا نسبوا ذلك الى حكم النجوم، ولا يقدمون على أمر إلا بعد استشارة المنجمين بعمله. وقد أقرّ الاسلام بعضاً من معتقداتهم في النجوم التي لا تمس شريعته، أما غير ذلك فقد حرّمه

ونفى صدق المنجمين (هود والنحل ويونس). وذات يوم سئل النبي محمد (ﷺ): في اي يوم تصح الحجامة؟ فقال (ﷺ): لا تطيروا فان الايام كلها لله، اذا بيغ باحدكم الدم فليحتجم.[٢٥] ونهى بسّام المنجم علياً (رض) ان لا يسير الى النهر في هذه الساعة والا اصابه الضرر، وان مشى في وقت كذا ظفر بما يريد، فقال له علي (رض) ما كان محمد (ﷺ) يعلم بما ادعيت.[٢٦] غير ان الفاروقي التهانوي في كتابه كشاف اصطلاحات الفنون (١/ ٢٠١ ـ ٢٠٢) يذكر ان لعلي (رض) كتابان في الجفر حدد بهما ما يحدث في العالم الى آخر الزمان.

وعملا بالآيات الكريمة والاحاديث الشريفة تزعزع ايمان المسلمين في عهد الراشدين بما وصلهم من عرب الجاهلية في علم النجوم واحكامها، وفي ما وقفوا عليه من مخلفات الرومان والفرس في المدن التي فتحوها، وقالوا ان الغيب لله وحده. وقال آخرون ان المعرفة التي يدعيها المنجمون ما هي إلا اشارات الى قضاء الله وقدره، وفي هذا شئ من التراجع عن معارضة التنجيم. كما تغير موقف المسلمين بوضوح نسبي بتأثير افكار الأمير خالد بن يزيد (ت ٨٦ هـ / ٧٠٤ م) في هذه الصناعة التي وصلته من الاقباط واليونانيين بمصر. كما تأثر المسلمون بكتاب عرض احكام النجوم لهرمس المصري،[٢٧] وهو اول كتاب في النجوم ترجم الى اللغة العربية، وكان ذلك في ايام الدولة الأموية، وربما في أيام الامير خالد بن يزيد بالتحديد. وقد يكون هرمس هذا شخصية إسطورية كما قلنا فيما تقدم الا ان الكتاب المذكور الذي ينسب اليه حقيقة واقعة بالرغم من ان مؤلفه مجهول الذات.

وساعد الحظ أحد المنجمين ذات يوم حين اراد الحجاج بن يوسف الثقفي ان يختبر علمه بصناعته فسأله: ماذا ترى؟ فقال: ارى ملكاً يموت ولست هو. قال: ما اسمه؟ قال: كليب: قال: انا والله ذلك[٢٨] وصدق المنجم. وكانت هذه وغيرها من الاخبار المماثلة قد دفعت الامويين الى الايمان بالتنجيم والاعتماد على فأل المنجمين.

وفي صدر الدولة العباسية ارتد المسلمون بعنف الى الاعتقاد باحكام النجوم، ولا سيما بعد ان ترجمت بامر الخليفة ابي جعفر المنصور مؤلفات الهنود واليونانيين في علم النجوم واحكامها. فركب بعض المسلمين الصعاب، بالرغم من معارضة فقهاء الاسلام وتعلموا هذه الصناعة ومارسوها باوسع نطاق في شؤون الانسان. وسرعان ما كسب المنجمون رضاء الخلفاء وتعضيدهم بالمناصب والصلات وصاروا من الشخصيات المهمة في حاشيتهم.

■ موقف علماء الاسلام من التنجيم

لما كثر اللغط باحكام النجوم، وشاع تطبيقها، غدا لا مفر لكبار علماء الاسلام إلا ان يشاركوا، ولو بابداء الرأي، فيما يقال بموضوعها، علماً بان هؤلاء العلماء لم يكونوا ممن مارس الرصد أو التنجيم، بل كان جل معلوماتهم بهما نظرية، واستيعابهم لهما سطحياً. وقد يكون جابر بن حيان (ت ٢٠٠ هـ / ٨١٥ م)، وهو غير فلكي، أول من كتب من المسلمين في احكام النجوم على مذهب بطليموس القلوذي. قال في كتابه البحث: (اذا كان الدواء الفاعل ذو الطبع خاصاً بالأمر، فان الفعل الصادر عنه يكون أقوى، والطلسم أبهر. وذلك بيّن من صورة اعطاء الكواكب، ومن جهة القبول ايضاً. ومثال ذلك، اكرمك الله، ان تتعمد في اول الطلسم مثال للقبول وصورته ليقع عليه من الكواكب على قبول تام. فيراد من الطلسم ويدوم فعله وتنتشر روحانيته)[٢٩]. وفي هذا النص على ما في سياقه من الغموض وركاكة التعبير، يبدو بوضوح تأييد جابر بن حيان لافكار بطليموس في احكام النجوم، واثارة الناس على تصديقها. وكان أبو جعفر المنصور، من الحكّام العرب، اول من إحتضن المنجمين ودعى الى الاستفادة من علمهم، فاختص لنفسه بالاحكامي ابي سهل بن نوبخت، والمنجم عمر بن ابراهيم الفرّخان، وصار بعد ذلك من تقاليد الخلفاء ان يضموا الى حاشيتهم المنجمين ليختاروا لهم أفضل الاوقات لتنفيذ مشاريعهم السلمية والعسكرية. كما عمل منجموهم في رصد الافلاك وكواكبها بطريقة كانت نتائجها تضاهي ما توصل اليه الفلكيون اليونانيون. وكان انشغال الفلكيين في مراصدهم بامور الفضاء ونجومه بدافع العلم المحض واطاعة لارادة الامراء والخلفاء. أما عامة الناس فكان يعنيهم أعمال الاحكاميين اكثر من اعمال الفلكيين.

واكثر الاحتمال ان الخليفة ابا جعفر المنصور قد احتضن المنجمين لما لمسه من علم هؤلاء الذين دخلوا بغداد مع طبيبه جورجيوس، وكان منهم مسند بن علي وابو سهل الفضل بن نوبخت اللذان عينا الوقت اعتماداً على دلالات النجوم لوضع الحجر الاساس لبناء سور بغداد المدورة. ويروى ان المنصور أمر سهلاً بن ربن الطبري بترجمة كتاب المجسطي ليساعد على فهم ما ورد في كتاب السند هند.[٣٠] وفي رواية أخرى ان الذي ترجم هذا الكتاب هو الحجاج بن مطر في أيام الخليفة هارون الرشيد لا قبل ذلك. كما ترجم كل من عمر بن ابراهيم الفرخان وابو يوحنا البطريق كتاب الاربع مقالات[٣١] لبطليموس ايضاً وفيه قال المؤلف: (ان علم النجوم قسمان، قسم يدرك به الاشكال الحادثة للاجرام السماوية وقسم يفحص عن التغييرات والافعال التي تحدث وتتم على الارض بسبب الخاصيات الطبيعية لتلك الاشكال. والقسم الأول هو علم الهيئة الذي يمكن ان يتعلمه الانسان دون الحاجة الى تعلّم العلم الثاني.

أما العلم الأخير فهو علم احكام النجوم، ولابد له من التعلق بالعلم الأول). والمهم في كتابي المجسطي والمقالات الاربع من افكار بطليموس في احكام النجوم؛ قوله ان في السماء قوة (فاعلة) على المخلوقات مصدرها النجوم، وقوة (قابلة) في المخلوقات تستجيب لتلك القوة النجومية. وقال، للمثل، ان اقتران زحل بالمريخ في برج السرطان يزلزل الكائنات وتضطرب له احوال البشر، وتكثر الأوبئة ويعم الخراب. وهذا ما حدث عند اقتران الكوكبين المذكورين سنة ٤٤٦ هـ.[٣٢]

ومن البديهي ان لا يكون المسلمون قد مهروا بالتنجيم بقراءة هذه الكتب دون التجربة المتكررة فيه. ولذلك كانت هذه الصناعة حتى بداية القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي مشحونة بالاخطاء والاوهام. الا ان الناس وهم في غمرة العجب من فتاوى المنجمين الصائبة، لم يشغل بالهم ما فيه من السلبيات بقدر ما ارضتهم النتائج المذهلة التي تصنعها الصدفة في تلك الفتاوى، وربما لهذا السبب آمن كثير من الناس بالمنجمين اكثر مما آمنوا بالاطباء وادويتهم سيما وان في الطب يومئذٍ نظريات وافتراضات لم يقتنع بها المتعلمون في هذه المهنة، فضلاً على جهل الناس بها. ويروى ان عبد الله المأموني (كان في أول أمره بمرو يستعمل النظر في احكام النجوم وقضاياها وينقاد الى احكامها)[٣٣] كما يروي ابن القفطي[٣٤] حكايتان تفيدان ان المأمون نفسه كان يؤمن باحكام النجوم ويعتمد على المنجمين أيما اعتماد، ولذلك كان له منهم اكثر من سبعة منجمين.

ولما انتصف القرن الثالث الهجري كانت هذه الصناعة قد خطت بسرعة وسعة بفضل كبار المشاركين تدارس فنونها وممارستها. وفي مقدمة هؤلاء كبير فلاسفة العرب يعقوب بن اسحاق الكندي (ت ٢٥٢ هـ / ٨٦٧ م) الذي كان من اقوى دعاة التنجيم ودراسة اسرار النجوم واحكامها. وله في هذين العلمين ما يزيد على خمسة وعشرين كتاباً، ستة منها في احكام النجوم وحدها. وربما كان كتابه فيما ينسب اليه كل بلد من البلدان الى برج من البروج وكوكب من الكواكب[٣٥] اغنى ما كتبه الكندي في قضايا احكام النجوم. والكندي فيلسوف زمانه واحد ابناء أمراء العرب وذو منزلة مرموقة في مجالس المأمون والمعتصم وكذلك المتوكل في اكثر الايام. كما ان له تلاميذ صاروا من اكابر الاطباء، وتبنوا افكاره في التنجيم والعلوم الأخرى، فلا غرابة ان يكون له صوت مسموع في هذه الصناعة.

ولم ينته القرن الرابع الهجري حتى غدت هذه الصناعة وقد أرست قواعدها المتينة بثبات، وصار على العلماء المسلمين ان يضعوا لها تعاريف ويحددوا ميدان تطبيقها، أو، في الاقل، يعلقوا عليها بما يناسب. فقال كبير فلاسفة المسلمين أبو نصر الفارابي (ت ٣٣٥ هـ / ٩٥٠ م) في كتابه احصاء العلوم: (ان علم النجوم قسمان احدهما علم دلائل النجوم والثاني العلم التعليمي وهو الذي يعد من العلوم. أما القسم الأول فهو انما يعد من خواص النفس التي يمكن بها الانسان من معرفة ما سيحدث في العالم قبل حصوله وذلك من نوع الفراسة والزجر والطرق بالحصى وما الى ذلك)[٣٦].

وفي القرن الرابع ايضاً عرفت جمعية في البصرة باسم «اخوان الصفا» عبرت عن آرائها بموسوعة ضخمة في صنوف المعرفة، ومنها الطب واحكام النجوم، كما كرّست فصولاً للسحر والغيبيات، ولافعال النجوم (والقوى التي تشعها لتسري في الكون سريان الحياة في الاجساد البشرية)[٣٧] كما حسبت هذه الجمعية (لكل كوكب وجوهاً وصوراً تحط على عالم الأرض وهي موكلة بها).

أما كبير الفلاسفة الاطباء أبو علي الحسين بن سينا (ت ٤٢٩ / ١٠٣٧ م) فقد عنى بعلم الفلك ووضع فيه خمس مقالات قال في احدها انه مارس الرصد ثماني سنوات.[٣٨] واعتبر صناعة احكام النجوم من علوم الحكمة كالطب والفراسة والرقى وتعبير الرؤيا. وكان هذا رأي اكثرية المسلمين ومن قبلهم فلاسفة اليونان ايضاً. إلا ان ابن سينا في اواخر أيامه تراجع في حماسه لفكرة التنجيم وفائدته في ممارسة الطب، ووضع رسالة في ابطال هذه الصناعة وحصرها في باب الرقى أو الطرق بالحصى وما الى ذلك. على ان عامة الناس استمروا يثقون بفتاوى المنجمين وخصوصاً في مصر الفاطمية، فلا يقدمون على أمر، صغيراً كان أم كبيراً، تافهاً أم مهماً، إلا استشاروا به المنجمين، وعملوا بحسب ما يفتون.[٣٩]

■ معتقدات أخرى في النجوم واحكامها عند المسلمين

اعتمد المسلمون في الاستدلال على احكام النجوم برصد ظواهر حركات الكوكب، فاعتبروا الشمس والقمر وزحل والمشتري والمريخ والزهرة وعطارد من الكواكب المتحركة، وما سواها من الكواكب حسبوها ثابتة، لانها تحتفظ بمواقع بعضها الى بعض. وقسموا فلكها الى اثني عشر برجاً، كل برج منها لواحد من الصور والاسماء التالية: الثور والجوزاء والحمل والسرطان والاسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدي والدلو والحوت. ووضعوا كل برج ليحتل ثلاثين درجة من دائرة الفلك. وبحلول الكواكب السبعة المتحركة في هذه البروج تتغير احوال العالم السفلي (بكون) المخلوقات أو (فسادها). كما اكتشف المنجمون نجماً غريباً ذا ذوائب سموه الكوكب الآثاري (مذنب هالي؟) ونسبوا الى طلوعه، سنة ٤٤٥ هـ، الدمار والخراب وهلاك الانفس وظهور الأوبئة المميتة الذي حدث في العراق والجزيرة واليمن والشام ومصر في السنة

المذكورة. كما زعم المنجمون ان لكل كوكب من الكواكب السيارة حكم في الطعوم؛ فالحموضة لزحل، والحلاوة للمشتري، والمرارة للمريخ، والدسومة للزهرة، والملوحة للقمر[٤٠] وعزوا سواد بشرة أهل الهند الى زحل، ولطف اذهانهم ورجاحة عقولهم الى عطارد.

وقال المنجمون المسلمون من يكون برجه في الجوزاء يكون عاطفياً ومتقلباً وانعزالياً، ومن يكون برجه السرطان يلعب القمر بمزاجه بحسب مواقعه في السماء. ومن يكون في برج الاسد يكون طويل العمر. أما من يكون في برج العذراء فينزع الى الكمال والعلى وتثيره الغلطة. ومن يكون برجه الميزان يكون قنوعاً بالحياة ويتصرف بسكينة وبرود. ومن يكون برجه الحمل يكون مقداماً وعنيداً وثائراً. ومن يكون برجه الثور يكون صلب الرأي كثير التحجج[٤١].

■ طريقة العمل بصناعة احكام النجوم

يتعرض من يمارس هذه الصناعة الى اربع محن؛ الاولى الاجابة على اسئلة الناس فيما يتعلق بشؤونهم الخاصة كالاستفسار عن حالة شخص غائب أو يوم إيابه. وللمنجمين بهذا الجانب من اختصاصهم كتب تسمى كتب المسائل. والمحنة الثانية: اختيار الوقت الأفضل لتنفيذ بعض المشاريع التي ينتويها الناس أو الحكام؛ كالزواج، والسفر وبناء بيت، أو تحرك الجيوش للقتال. ومؤلفات المنجمين التي تتناول حل هذه المحن تسمى كتب الاختيارات. والمحنة الثالثة: تحويل السنين منذ ولادة رجل عظيم أو حدث جسيم مشهور وتطبيقها على ما يليها من السنين لمعرفة ما يحتمل ان يقع لشخص معين. أما الطبيب المنجم فافضل له، كطبيب ناجح ولمريضه ايضاً، ان يعرف من دلائل النجوم برج مريضه وقدر خضوعه للكواكب ليعالجه بحسب ذلك.

وافترض المنجمون لحل المشاكل الاربع التي مر ذكرها لكل من مطالع البروج الاثني عشر كفاءة خاصة به، وحسبوا لتقاطع الافق مع البروج اوتاراً اربعة، والطالع واحد منها، وهو مفتاح السر في عملية التنجيم. كما يستلزم في هذه العملية تعيين أوجه القمر وتحديد مواقع الكواكب الأخرى وترسّم افلاكها. وهي عملية ليست سهلة لما فيها من التشابك والتعقيدات في جوانبها المتعددة.

■ مشاهير المنجمين المسلمين

كثر المنجمون في المشرق الاسلامي ومغربه. وقد ذكر ابن القفطي في كتابه «تأريخ الحكماء» زهاء مائة منجم ما بين القرن الثاني والسابع الهجريين. ويحتمل ان هذا العدد أقل مما كان منهم في تلك الحقب، واكثر مؤلفاتهم مفقودة وهذا ما يجعلنا لا نستطيع معرفة من اختص منهم بعلم الهيئة ومن مارس صناعة احكام النجوم. واغلب الاحتمالات انهم مارسوا العلمين معاً. وسنقتصر فيما يلي على ذكر أشهر المنجمين، وبخاصة من كان منهم بخدمة الخلفاء والامراء.

(١) أبو سهل الفضل بن نوبخت ـ وكان منجم الخليفة ابي جعفر المنصور في حله وترحاله، وصحبه في حجته الأخيرة. وقد رأى في دلالات النجوم انه يعيش اربعين سنة يموت بعدها بين ماء ونار، فعاش هذه المدة ثم قتل في الحمام[٤٢].

(٢) عمر بن ابراهيم الفرخان الطبري ـ كان بخدمة المنصور ومن بعده الخليفة المهدي ثم هارون الرشيد، وأم جعفر بنت ابي الفضل. وقد فسّر كتاب الاربع مقالات لبطليموس بعد ان ترجمها له أبو يوحنا البطريق.[٤٣]

(٣) تيوفيل بن توما الرهاوي ـ منجم الخليفة المهدي.[٤٤]

(٤) الحسن بن ابراهيم التميمي (المعروف بالابح) ـ وكان بخدمة هارون الرشيد، ومن بعده المأمون، وأم جعفر بنت ابي الفضل، وله كتاب الاختيارات.[٤٥]

(٥) كنكة الهندي ـ من جملة منجمي هارون الرشيد وله مؤلفات في المواليد والقرآنات.[٤٦]

(٦) ما شاء الله بن أثري ـ وكان بخدمة الخليفة المنصور ثم الخليفتين المهدي والمأمون، وله مؤلفات في النجوم والتنجيم وكتاب المرضى.[٤٧]

(٧) سهل بن بشر بن هاني ـ منجم طاهر بن الحسين قائد جيوش المأمون، ومن بعده الحسن بن سهل، وله مؤلفات حسان في النجوم منها كتاب «مفاتيح القضاء».[٤٨]

(٨) محمد بن موسى الخوارزمي ـ وكان بخدمة الخليفة المأمون، وله زيج يعرف بالسند هند الصغير.[٤٩] وقد اختصره أبو مسلمة المجريطي الاندلسي. ونقل الاسبان هذه الترجمة الى اللاتينية.

(٩) العباس بن سعيد الجوهري ـ وكان بخدمة الخليفة المأمون والغالب عليه الارصاد.[٥٠]

(١٠) احمد بن عبدالله المروزي البغدادي ـ وكان في حاشية الخليفة المأمون، وله زيج باسم الزيج العربي.[٥١]

(١١) سند بن علي ويكنى بابي الطيب ـ منجم الخليفة المأمون ورئيس الارصاد جميعاً. من كتبه الكثيرة كتاب الحساب الهندي، وكتب في المواليد والقرانات.[٥٢]

(١٢) يحيى بن ابي منصور ـ كان أحد اصحاب الارصاد في أيام المأمون، ومعلّم اولاد بني موسى في بيت الحكمة، وله رسائل وكتاب في الارصاد.[٥٣]

(١٣) يحيىٰ بن رستم الكوهي ـ من منجمي الخليفة القادر العباسي. وكان دخوله الى بغداد مع حملة عضد الدولة البويهي.

(١٤) يعقوب بن اسحاق الكندي ـ وكان بخدمة الخليفة المتوكل على الله، ومؤلفاته في علم النجوم واحكامها مشهورة.

(١٥) احمد بن الطيب السرخسي ـ تلميذ الكندي، خدم الخليفة المستعين بالله بالنجامة وغلب عليه الطب.

(١٦) أبو معشر البلخي ـ منجم المستعين بالله. تعلم النجامة بعد الاربعين من عمره واشتهر بها اكثر من اي منجم آخر في الاسلام. وله مؤلفات كثيرة في اختصاصه من اشهرها كتاب «الالوف» وفيه تدوين للمعابد التي انشأت كل الف عام وكتاب «الاختيارات»، وكتاب «اثبات علم النجوم» وغير هذه. وكان يصاب بالصرع كلما اكتمل البدر.[٥٤]

(١٧) ابو سلمان داود بن ابي فانة ـ منجم صلاح الدين الايوبي بمصر، وقد صدق تنبؤه بفتح بيت المقدس.[٥٥]

(١٨) علي بن عبدالرحمن بن محمد بن يونس المصري ـ منجم الحاكم بامر الله الفاطمي وله زيج باسم الزيج الحاكمي ذكر فيه بتفصيل القياس الذي عمله سند بن علي لقوس من دائرة النهار.[٥٦]

(١٨) أبو الحسين عبدالرحمن بن عمر الصوفي ـ منجم عضد الدولة البويهي وله كتاب قيم في الكواكب مزين بالصور باسم صور الكواكب الثابتة،[٥٧] وقد ترجم الى اللغة اللاتينية باسبانيا أيام الفونسو العاشر باسم كتاب المعرفة الفلكية.

■ علم النجوم وصناعة احكامها في الاندلس

حين وصلت الترجمات العربية لمؤلفات بطليموس في النجوم واحكامها الى الاندلس، شغف بمضامينها كبير منجمي قرطبة ابو القاسم مسلمة المجريطي[٥٨] (ت ٣٩٨ هـ / ١٠٠٧ م) ووضع عليها شروحاً عنى بها العلماء الاوربيون بعد ذلك لما فيها من الجداول المغرية واللمحات الغريبة في موضوع النجوم فترجموها الى اللاتينية لتثير حركة قوية في هذا العلم شارك فيها الحكام اضافة الى العوام من الناس. كما نقد المنجم جابر بن افلح الاندلسي في مؤلفه (كتاب الهيئة) آراء بطليموس عن حركة الشمس ودورانها حول الارض.[٥٩] وقد استفاد كوبرنيكس من نقد ابن افلح ليكوّن له رأيا في دوران الارض حول الشمس. كما وضع علي بن الرجال القيرواني (ت ٤٣٣ هـ / ١٠٤٠ م) كتابه (البارع في احكام النجوم)[٦٠] وهو اوسع كتاب في موضوعه. وقد تُرجم الى اللغة اللاتينية بامر من الملك الفونسو العاشر. كما وضع الفلكي ابو اسحاق البطروحي (ت ٤٧٧ هـ) (تلميذ ابن طفيل) كتاباً في الهيئة تحمس له ميشيل سكوت (ت ١٢١٧ م) وترجمه الى اللاتينية. ويبدو من هذا وغيره ان الاوربيين عنوا بمؤلفات الاندلسيين والمغاربة في صناعة التنجيم اكثر مما صنعوا بمؤلفات المنجمين المشارقة.

■ صناعة احكام النجوم في الطب العربي

لم يشأ الاطباء العرب ان ينبذوا افكار ابقراط وجالينوس فيما اعتقدوه أو مارسوه في معالجة الامراض حتى بعد ان وصلوا في صناعتهم الى ما يقرب من مرتبة كبار الاطباء اليونانيين. ومن تلك المعتقدات التي تمسكوا بها ايمانهم باحكام النجوم كوسيلة مساعدة في معالجة المرضى. قال ابقراط ان علم النجوم ليس بجزء ضئيل في صناعة الطب.[٦١] وقال جالينوس ان لكل حي على الارض حيازة مقدرة من حركات في السماء. ثم قال للتأكيد على رأيه ان هذا شئ بلوته بعناية شديدة فوجدته صحيحاً.[٦٢] وجالينوس يشير بذلك الى تأثير النجوم على نشوء الامراض ومستقبل ايامها من تطور الى الاحسن أو الاردأ. وقد ادخل الاطباء العرب هذه الاشارة في حسابهم حين مارسوا مهنتهم في تشخيص الامراض وعلاجها، ووضعوا في ذلك مؤلفات كان في بعضها ابداع وأصالة. وربما كان ابن ربن الطبري أول من اشار من الكتّاب المسلمين الى تقارب الصناعتين، الطبية واحكام النجوم. كما تبنى ابو بكر الرازي (ت ٣١٠ هـ / ٩٣٢ م) مقالة جالينوس عن حالة المرضى في البحرانات وايامها؛ من ان القمر اذا كان في موضع السعود في ايام المرض كانت ايامه صالحة، وبالضد. كما خصص الرازي في كتابه «الحاوي» فصلاً أخذه عن جالينوس يستعان به من علم النجوم في مدارات المرضى وعلاجهم، ونفوذ الرقمين ٧ و ١٤ (٢ × ٧) في دورة الامراض، حيث قال: ان الترابيع من الشهر القمري (٧، ١٤، ٢١، ٢٨) التي تقع فيها الامراض تكون عظيمة جداً. وواضح ان هذه الافكار قد أخذها جالينوس عن التنجيم الكلداني.

وادلى ابو يعقوب الكندي دلوه في احكام النجوم وعلاقة الطب بها فقال بثقة: ان منفعة الطب لا تتم إلا اذا كانت صناعة النجوم مقرونة بدلائلها. وليس اكثر من هذه الفتوى ما يفيد بضرورة تعلّم الطبيب صناعة احكام النجوم، وإلا كان الطب عنده ناقصاً لا يستفيد منه المرضى. وللكندي نفسه رسالة أخرى في الابراج الفلكية وارتباطها بالطب، ومعرفة برج المريض، كما سنرى، هو المدخل الى عملية تشخيص علته وطريقة علاجها. وليوحنا بن بختيشوع طبيب الموفق أخي الخليفة المعتمد رسالة فيما يحتاج اليه الطبيب من علم النجوم[٦٣] يقول فيها: ان الكواكب في بعض مواقعها تنبئ عن بعض الامراض مستقبلاً، وما يمكن ان يفعله الطبيب لدفعها أو علاجها

بسلام. وهذا ما يفيد بشكل خاص زمان اجراء الحقن والفصد والحجامة، فان هدر الدم من الرقبة بالفصد مثلاً غير ملائم لسلامة المريض اذا كان القمر في برج الثور. والنزف من الظهر غير ملائم ايضاً اذا كان القمر في برج الأسد، أما الحقن فهي غير صالحة اذا كان القمر مقترنا بزحل، وانها تكون اصلح واسلم حين يكون القمر مع المشتري.[٦٤]

وقد ورد في رسائل اخوان الصفا (ان فعل النجوم هي الأصل والعمدة في جميع الشؤون الارضية والحياتية. فاذا عرفت العلة وشخص السبب، وحان تطبيق العلاج فيجب حينئذ ان ينظر في مولد المريض. فاذا عدم ذلك نظر في الطالع الذي دخل فيه، وبموجبه يعرف ما في الغيب من موت أو شفاء)[٦٥]. كما ادعى كاتب هذا الفصل في احكام النجوم (امكانية معرفة الحبل التوأم، وحالة المولود في بطن أمه)[٦٦] أما توقيت الولادة فتجنبوا خوض موضوعه.

وفي جميع الكتب التي اسلفنا ذكرها، وفي كثير غيرها ايضاً، لا ينسى مؤلفوها من اسداء النصيحة، ضمناً أو صراحة، للاطباء الممارسين على استشارة المنجمين دفعاً للمسؤولية وضمانا لابراء المرضى. وفي مواقف الاطباء والمنجمين يحدث احياناً، وخصوصاً عند اختلافهم في توقيت العلاج بالمسهلات أو الحقن ان ينتهي الأمر باهمال رأي الطبيب والأخذ برأي المنجم، والمنجمون في هذه الحالة لا يخسرون شيئاً في حكمهم اذا هلك المريض، لان قاعدتهم الواسعة بين اكثرية الناس تغطي اخطاءهم بانواعها ودرجة خطورتها. وحكاية جارية الرشيد (غضيض) مشهورة، فانها حين أصيبت بالقولنج الرديء نصحها طبيبها عيسى بن الحكم الدمشقي[٦٧] ان تحقن فعارضه منجمها عمر بن فرخان الطبري قائلاً: (ان القمر اليوم مع زحل وهو في غد مع المشتري، وانا ارى ان يؤخر العلاج الى مقارنة القمر المشتري).[٦٨] فعملت غضيض برأي الطبري فماتت قبل ان يوافي القمر المشتري. وكان لأم جعفر بنت ابي الفضل مجلس لا يحضره إلا المتطببون والحسّاب، (وهؤلاء هم على الأكثر منجمون بنفس الوقت) وتعرض شكواها المرضيّة، فيتناظر المتطببون في أمرها، فاذا اختلفوا دخل الحساب بينهم ليحسموا الموقف، ولا تتناول أم جعفر الدواء إلا بعد ان يوافق عليه الحساب.[٦٩] كما ان ملك مصر محمد بن قلاوون، حين أصيب بالاسهال، لم يتحمل الاطباء مسؤولية علاجه دون اشراك المنجمين معهم.

والابراج اكثر ما يهتم لها المنجمون لحل مشاكل المرضى، فيرصدونها لمعرفة طبيعة المريض وسلوكه والامراض التي يتعرض لها[٧٠] وقابلية جسمه على الدفاع ضدها. فكان من تجربتهم ما يأتي:

(١) من يكون برجه الحمل فهو عرضة للصلع، والشقيقة والسلع، والجرب والربو، والجمرة في الوجه.

(٢) ومن يكون برجه الثور فيتعرض للكلف ونتن الانف والتهاب الحنجرة.

(٣) ومن يكون برجه الجوزاء يكون مزاجه متقلباً، ويتعرض للكلف والنقرس، والنزلات الصدرية.

(٤) ومن يكون برجه السرطان تكثر فيه العلل بما فيها امراض الرئة والمعدة وتمدد الاوعية الدموية، كالدوالي والبواسير وامراض الجلد كالقوباء والنقرس والسرطان.

(٥) أما من يكون برجه الأسد فهو كثير الشكوى من بدنه، ومن امراض الاوعية الدموية والقلب واوجاع العضلات ونتن الفم واوجاع المعدة، واللسع تحت الجلد.

(٦) ومن يكون برجه الدلو فيتعرض بكثرة لاوجاع النقرس كما يتعرض لغلبة المرة السوداء والمالينخوليا.

(٧) ومن يكون برجه السنبلة يكون نحيف البدن، اصلع الرأس.

(٨) أما من يكون برجه الميزان فيتعرض بكثرة لامراض الكلى وامراض الصدر.

(٩) ومن يكون في برج العقرب يصاب بالبرص والقوباء وعسر البول ونتن الانف ومرض السرطان.

(١٠) ومن يكون برجه القوس يتعرض للنقرس والنزلات الصدرية والعور والعمى والصلع.

(١١) ومن يكون برجه الجدي فقد يولد كميأ العينين، ويتعرض للنزف الدموي والخنازير والاكلة وداء الفيل.

(١٢) ومن يكون برجه الحوت يكون كثيف الشعر إلا انه يتعرض للقوباء والبرص والنقرس وغلبة المرة السوداء.

وجاء يوم أصبح العامة تعرف ما يخصها من احكام النجوم. فكان مفهوماً عندهم ان القمر اثناء ازدياده وشدة لمعانه يكون جسم الانسان أقوى وعروقه اكثر امتلاء، وقريبة من سطح الجلد، غير عميقة تحته، (وان الذين يمرضون في اول الشهر (القمري) تكون ابدانهم أقوى على دفع المرض. والذين يمرضون في آخر الشهر بالضد).[٧١]

كما صار عامة الناس يعرفون ان لقطبي الفلك احكام على حياة الانسان، وان النظر الى القطب الجنوبي يساعد الماخض على الولادة، وان يبرئ الثآليل الجلدية، ومرض المالينخوليا والشكوى من الارحام، وداء عضة الكلب، وظفرة العين والرمد. أما النظر الى القطب الشمالي فيشفي الجروح واليرقان وامراض العين.[٧٢]

وفي موضوع الحبل زعم المنجمون، وفي الأخص في الاندلس والمغرب، ان الجنين يكون في كل شهر من حياته الرحمية تحت حكم

أحد النجوم الثابتة، فيكون في الشهر الأول بادارة زحل، وهو كوكب طبيعته البرد واليبس، ولذلك تكون النطفة في هذا الشهر جامدة لا حس فيها ولا قدرة لها على الحركة.[٧٣] وحين يبلغ الجنين الشهر الثاني يكون بامرة المشتري، وهو كوكب طبيعته السخونة والرطوبة، وهاتان الكيفيتان من سمات الحياة، وبهما يبدأ الجنين بالنمو فيكون مضغة من لحم[٧٤] أما الجنين في الشهر الثالث فيكون بامرة المريخ، وهو كوكب طبيعته الحرارة والجفاف فيصير الجنين كشريحة اللحم بمركباتها من عصب وعروق ودم.[٧٥] وفي الشهر الرابع تتولى الشمس أمور الجنين، والشمس حارة ويابسة، فتكتمل خلقته وتتحرك أطرافه كصفة متقدمة من صفات الكائنات الحية.[٧٦] أما في الشهر الخامس فيكون الجنين بامرة الزهرة، وهي كوكب بارد فيتكون فيه الدماغ والجلد والعظام واعضاء الجنس.[٧٧] وفي الشهر السادس يتولى عطارد أمور الجنين، وهذا الكوكب معتدل في الحرارة واليبس فتتكون في فمه اداة اللسان وهيئة الاذنين والاسنان، وتنتبه للحركة اكثر حواسه[٧٨].

وفي الشهر السابع يكون الجنين بامرة القمر، وهو كوكب يتولى اتمام صورة الجنين واعضائه، ودفعه للحركة فيتململ محاولاً الاندفاع من الرحم، فان تم له ذلك كتبت له السلامة[٧٩] والحياة، وان فشل دخل في الشهر الثامن ليعود بادارة زحل[٨٠] وهو كوكب طبيعته البرودة واليبس كما ذكرنا ذلك آنفاً، فتتوقف حيويته وحركته ويعتل. فاذا ولد في هذي الحال تعرض الى الهلاك. واذا صار الجنين في الشهر التاسع تولى أمره المشتري مرة أخرى. وكوكب المشتري حار ورطب، اي ان الجنين يحصل منه على مسببات الحياة. فاذا ولد في هذا الشهر عاش، وكذلك أمره في الشهر العاشر.

ولاحق المنجمون حياة الانسان بعد ولادته، وافترضوه كما كان في الرحم، خاضعاً لاحكام النجوم ايضاً.[٨١] فيكون في السنوات العشر الأولى من عمره تحت سلطان القمر ذي الطبع البارد والرطب، فيورث الصبي هاتين الكيفيتين ويصبح لينا وضعيفاً، ونفوراً عن الطعام، وكثير التعرّض للطوارئ والامراض: وينتقل الصبي بعد ذلك الى المرحلة الثانية من عمره، وامدها عشر سنين، يكون فيها تحت سلطة عطارد، فتظهر عليه النباهة والذكاء. وتنتهي هذه المرحلة بختام السن الرابعة عشرة فيدخل الصبي بعدها في المرحلة الثالثة ويكون فيها تحت نفوذ الزهرة، وتظهر فيه الطبائع البشرية والغرائز الطبيعية بما في ذلك الاحتلام وطلب النساء والتمرد على العرف. وتنتهي هذه المرحلة في حياة الانسان بسن الثانية والعشرين لتبدأ بعدها المرحلة الرابعة وامدها تسع عشرة سنة تنتهي بسن الواحد والاربعين، وهي مرحلة منتصف العمر التي تناظر الشمس حين تقف وسط مجموعة الاجرام السماوية، فتثير الشمس في الشخص التطلع الى الغنى والشهرة ويكون من أجلها اكثر جدّية وتعقلاً.

اما المرحلة الخامسة فامدها خمس عشرة سنة تنتهي بالسن السادسة والخمسين يكون الشخص فيها بحكم المريخ فيكون فيها شديد الحرص على طلب الدنيا والتفكير بامورها والعمل من اجلها. وفي المرحلة السادسة يتحكم المشتري بمصالح الانسان، وامد هذه المرحلة اثنتي عشرة سنة، تنتهي بسن الثانية والستين. وفي هذه المدة يكف الانسان عن أمور الدنيا وركوب الصعاب من أجلها، فيستعرض سوابق تصرفاته واعماله من حسن ورديء فيسعد أو يركبه الغم لما مضى والهم لما سيأتي. وفي المرحلة السابعة يكون الانسان فيها تحت سلطة زحل مرة أخرى. وتنتهي هذه المرحلة بعمر الثانية والتسعين، فيشكو من تولّي العمر وفوات الفرص الثمينة، وذهاب القوة وبيس البدن، وكثرة الامراض وضعف الذاكرة.

وسواء كانت صفات الشخص في هذه المراحل السبع من عمل النجوم حقيقة أم افتراضاً الا ان المنجمين قد نجحوا الى حد بعيد في رسم مراحل حياة الانسان بدقة تقرب كثيراً من الواقع.

الهوامش

(١) جورج سارتون ـ تاريخ العلم، ترجمة ابراهيم مدكور ومشاركوه، دائرة المعارف ١٩٦٣، ج١ ص ٢٠١.

(٢) سارتون، المصدر السابق. طه باقر ـ موجز في تاريخ العلوم والمعارف، مركز احياء التراث العلمي العربي، بغداد ١٩٨٠، ص ٨٦.

(٣) أبو معشر البلخي ـ هو جعفر بن محمد بن عمر. درس علم الفلك في بغداد وصار من اشهر الفلكيين العرب. وكان ينتابه الصرع كلما اكتمل البدر، توفي بواسط سنة ٢٧٢ هـ / ٨٨٥ م بعد سن المائة ومن أشهر مؤلفاته الكثيرة وكلها ضائعة: كتاب الالوف.

(٤) ابن النديم، محمد بن اسحاق ـ كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد طهران، ص ٣٣٠.

(٥) طه باقر ـ موجز تاريخ العلوم والمعارف في الحضارات القديمة، مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٠ ص ٨٨، واقرأ ايضاً سارتون ج ٣ / ١٠٤.

(٦) طه باقر ص ٩٠ ـ ٩١.

(٧) المصدر السابق ص ٨٦، ٨٩، وسارتون ج١ ص ١٧٩.

(٨) طه باقر ص ٨٨.

(٩) سارتون ج١ ص ١٧٦.

(١٠) المصدر السابق ص ١٧٠.

(١١) المصدر السابق ص ٢٠١ وطه باقر ٨٦.

(١٢) ابن النديم ص ٣٢٧، ابن القفطي ص ٣٤٨.

(١٣) فيثاغورس ـ فيلسوف يوناني في القرن السادس ق. م. ينسب الى مدينة، صور كما ينسب الى المدينة اليونانية ساموس. درس في مصر وفي بابل، وهو اول من قال ان الارض كروية وانها تدور حول ما اسماه النار المركزية.

(١٤) ارسطاغورس ـ فلكي يوناني في القرن الثالث ق م، وهو اول من قال ان الارض تدور حول الشمس الا ان قوله قبر في مهده.

(١٥) كوبرنيكس ـ فلكي بولوني. له كتاب حركات النجوم، شرح فيه نظريته المعروفة بدوران الارض حول الشمس فابطلت نظرية بطليموس التي تقول العكس. وقد طبع كتابه المذكور وهو على فراش الموت سنة ١٥٤٣.

(١٦) دكتور عبد العزيز شرف ـ كتاب النباتات الطبية، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٨ ص ٥ ـ ٦.

(١٧) سارتون ج٢ ص ٢١٨.

(١٨) وقد ورد ما بهذا المعنى في رسائل اخوان الصفا، بيروت ١٩٥٧ ج٢ / ص ٤٦٣.

(١٩) ابن ربن الطبري ـ فردوس الحكمة، تحقيق الصديقي، برلين ١٩٢٨ ص ٥٤١.

(٢٠) الرواقية ـ مذهب فلسفي يعتمد على المادة والايمان بالاقدار والواقع.

(٢١) ابو بكر الرازي ـ الحاوي في الطب، حيدر آباد ج ١٨ / ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٢٢) بطليموس القلوذي ـ فلكي وجغرافي يوناني الأصل. عاش في الاسكندرية في القرن الثاني الميلادي، أشهر مؤلفاته كتاب المجسطي، وكتاب المقالات الاربع، وكتاب الثمرة وقد نقلت ثلاثتها الى اللغة العربية.

(٢٣) اوليري، دي لاسي ـ مسالك الثقافة الاغريقية الى العرب، تحقيق د. تمام حسان، مطبعة الانجلو. القاهرة ١٩٥٧ ص ١٥٩.

(٢٤) جواد علي ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، ١٩٥٧ ج ٨ / ص ٤٣٠.

(٢٥) الراغب الاصبهاني ـ محاضرات الادباء، مكتبة الحياة ١٩٦١ ج١ / ص ١٤٥.

(٢٦) المصدر السابق والصفحة.

(٢٧) ابن النديم ص ٣٢٧، ابن القفطي ـ تاريخ الحلماء تحقيق ليبرت، ليبسك ١٩٠٣ ص ٣٤٩.

(٢٨) الراغب الاصبهاني ج ١/ص ١٦٤.

(٢٩) شاخت وبوزورث ـ تراث الاسلام (القسم الثالث) ترجمة حسين مؤنس ١٩٧٨ ص ١٠٧.

(٣٠) اوليري ص ١٥٩.

(٣١) المصدر السابق، وابن النديم ص ٣٣٢.

(٣٢) ابن ابي أصيبعة ـ عيون الانباء، تحقيق نزار حنا ١٩٦٥ ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧.

(٣٣) المسعودي ـ مروج الذهب، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر ١٩٦٧ ج ٤/ / ص ٢٢٧.

(٣٤) ابن القفطي ص ٢٢٢ / ٣٥٤.

(٣٥) ابن ابي أصيبعة ص ٢٩٠.

(٣٦) أبو نصر الفارابي. تحقيق محمد عثمان محمد أمين ١٩٣١ ص ٤٣ ـ ٤٥.

(٣٧) رسائل اخوان الصفا، بيروت ١٩٥٧ ج ٢ / ص ٤٦٣.

(٣٨) ابن ابي أصيبعة ص ٤٤٤.

(٣٩) ابو الصلت أمية ـ الرسالة المصرية، تحقيق عبد السلام هارون، ضمن نوادر المخطوطات ـ القاهرة ١٩٥١ ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٤٠) ابو العباس التيفاشي ـ سرور النفس بمدارك الحواس الخمس. تحقيق احسان عباس، بيروت ١٩٨٠ ص ١٣١، ١٧٤، ١٧٥، ١٨٨.

(٤١) ابو الريحان البيروتي ـ التفهيم لاوائل صناعة التنجيم، اكسفورد ١٩٣٣ ص ٢١٠ ـ ٢١٣، ٢٢٣، ١٧٤، ١٨٨.

(٤٢) الاصبهاني ج ١/ ص ١٦٤.

(٤٣) ابن النديم ص ٣٣٢.

(٤٤) المصدر السابق ص ٣٠٥.

(٤٥) ابن أبي أصيبعة ص ١٩٢.

(٤٦) ابن النديم ص ٣٣٠، وابن القفطي ص ٢٦٥.

(٤٧) ابن النديم ٣٣٣.

(٤٨) المصدر السابق والصفحة.

(٤٩) المصدر السابق ص ٣٣٠.

(٥٠) المصدر السابق ص ٣٣١.

(٥١) نللينو ـ علم الفلك عند العرب، روما ١٩١١ (اوفست) ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩.

(٥٢) ابن النديم ص ٣٣٤ وابن القفطي ص ٢٠٦.

(٥٣) ابن النديم ص ٣٣٤ وابن القفطي ص ٣٥٧. وابن العبري ـ تاريخ مختصر الدول، المطبعة الكاثوليكية ـ ص ١٥٢.

(٥٤) ابن النديم ص ٣٣٥، ابن القفطي ص ١٥٢.

(٥٥) ابن ابي أصيبعة ص ٥٨٧.

(٥٦) ابن النديم ص ٢٩٢ ابن القفطي ص ٢٣٠.

(٥٧) ابن ابي أصيبعة ص ٤٤٠، ابن النديم ٣٤٢.

(٥٨) المجريطي ـ ابو القاسم مسلمة بن احمد، رياضي وفلكي اندلسي، اشتهر في عمل الازياج، وكتابه غاية الحكيم مشهور، توفي سنة ٣٩٨ هـ / ١٠٠٧ م.

(٥٩) تراث الاسلام ـ شاخت وبوزورث، القسم الثالث ص ١١١، ١٨٨.

(٦٠) المصدر السابق ص ٢٠٠.

(٦١) ابن ربن الطبري ص ٥٤٣.

(٦٢) ابن ابي أصيبعة ص ٢٩١.

(٦٣) المصدر السابق ص ٢٧٧.

(٦٤) الطب الاسلامي ـ اولمان، الترجمة العربية، تحقيق الكيلاني ص ١٨٦.

(٦٥) اخوان الصفا ج ٤ / ص ٣٨٨، ٣٩٠.

(٦٦) المصدر السابق.

(٦٧) ابن الحكم الدمشقي ـ واسمه عيسى ويعرف ايضاً باسم مسيح. وهو حفيد أبي الحكم الدمشقي، وطبيب جواري هارون الرشيد.

(٦٨) ابن ابي أصيبعة ص ١٧٧.

(٦٩) المصدر السابق ص ١٩٢.

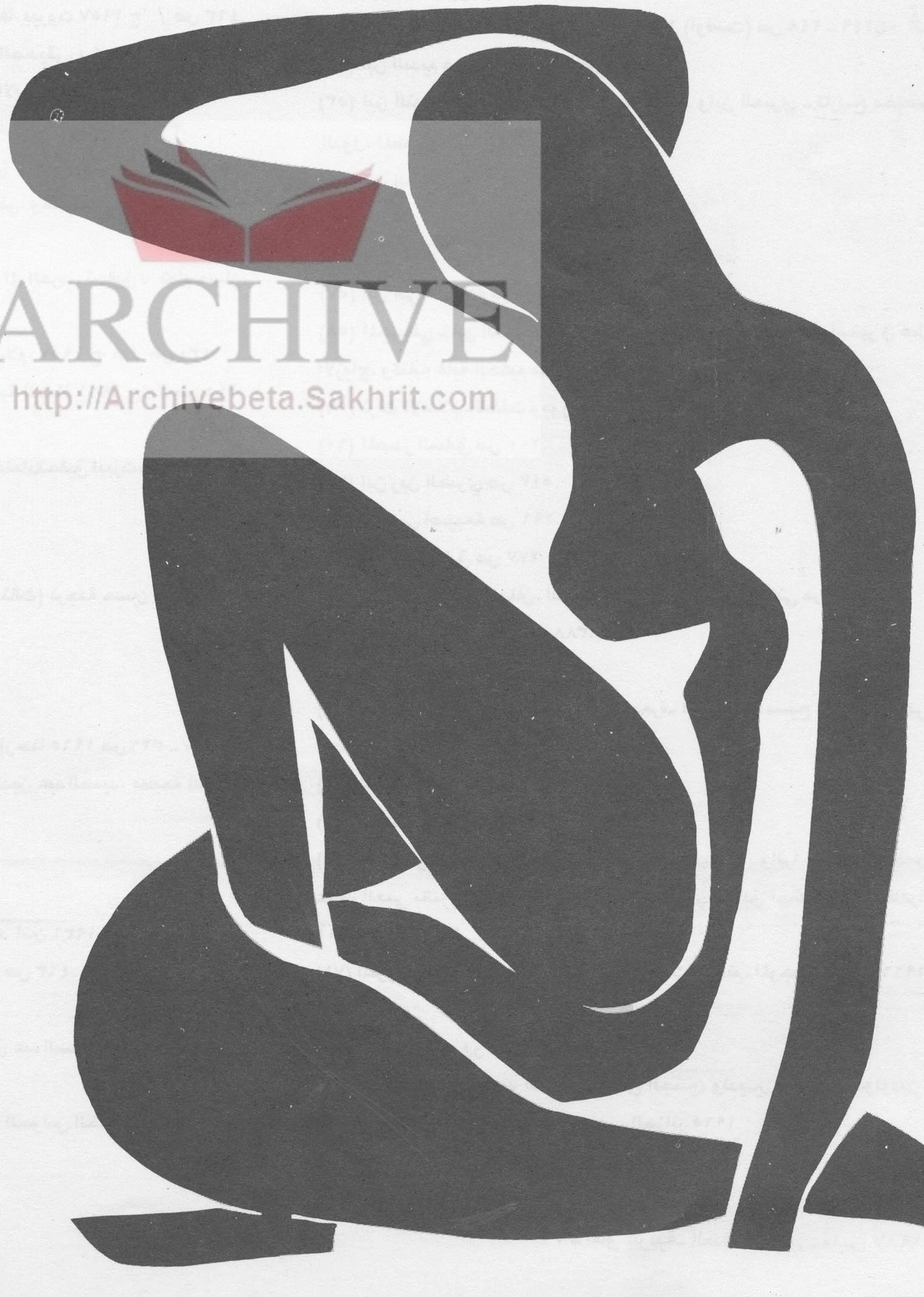
(٧٠) البيروني ـ التفهيم لاوائل صناعة التنجيم ص ٢٢٣. واقرأ ايضاً فيما يخص علاقة العمى بالبروج في كتاب نكث الهميان للصفدي تحقيق احمد زكي بك القاهرة ١٩١١ ص ٦٣ ـ ٦٤.

(٧١) القزويني، زكريا بن محمد ـ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ط ٤، ١٩٦٦ ص ٤ ـ ٥.

(٧٢) التيفاشي ـ سرور النفس ص ١٦٩ ـ ١٧٥.

(٧٣ ـ ٨١) عريب بن سعيد القرطبي ـ خلق الجنين وتدبير الحبالى والمولودين، تحقيق نور الدين عبد القادر وهنري جاهي، الجزائر ١٩٦٥

هنري ماتيس:
رسوم وتخطيطات



واحدة من اربع لوحات تم تشكيلها بمقاطع من قصاصات الورق الزرقاء. وقد نفذها ماتيس في نيسان ١٩٥٢، وتسمى أصلاً بـ «المستحمات»، وربما كانت جزء من عمل اكبر، لم يكتمل، للفنان



كان المثال لهذه المجموعة المؤلفة من عشرة تخطيطات حفيدة ماتيس «جاكلين». وهنا يطبق الفنان ايضاً المبدأ الذي استخدمه في سلسلة «ثيمات وتنويعات» الذي كرره في بورتريت لويس اراغون، تبعتها تسعة تنويعات من التخطيطات تؤكد على شخصيّة المِثال وخصوصياته.

كتب ماتيس، في «ملاحظات رسام عن رسمه» عام ١٩٣٩ يقول:

«لم اكن طول حياتي ارى الرسم تدريباً على مهارة معينة، ولكنني كنت اراه، فوق كل شئ، تعبيراً عن المشاعر، عن حالات الذهن النهائية، ووسيلة مكثفة تمنح التعبير الذي يجب ان يخاطب روح المشاهد، مزيداً من البساطة والتلقائية.»

ان رسومه الطبيعية التفصيلية في السنوات الاخيرة من الحرب هي مقدمة الى رسوم «العشرينات» نفذ اكثرها في نيس. ولكن حين ارتد ماتيس الى مزيد من اللغة الطبيعية في لوحاته، ومال الى تأكيد قيم اللون اقتربت رسومه كثيراً من لوحاته الفنية، عمقاً او اجادة.

وفي النصف الثاني من العقد الثالث، تكمّل رسوم الخطوط المحضة هذه، رسوم اشد سواداً وعمقاً واكثر تجريباً في مسألة الشعور، رسوم يستخدم فيها ماتيس قلم الفحم على نحو يجعل بعض المناطق الغائمة في الرسم تفصّل نفسها عن «التقييدات» التي تفرضها خطوط الموضوع، خالقة احساساً بضوء غني في اجوائه ولكنه ضوء اكثر غموضاً من ذلك الذي يميز الصور الفحمية المبكرة.

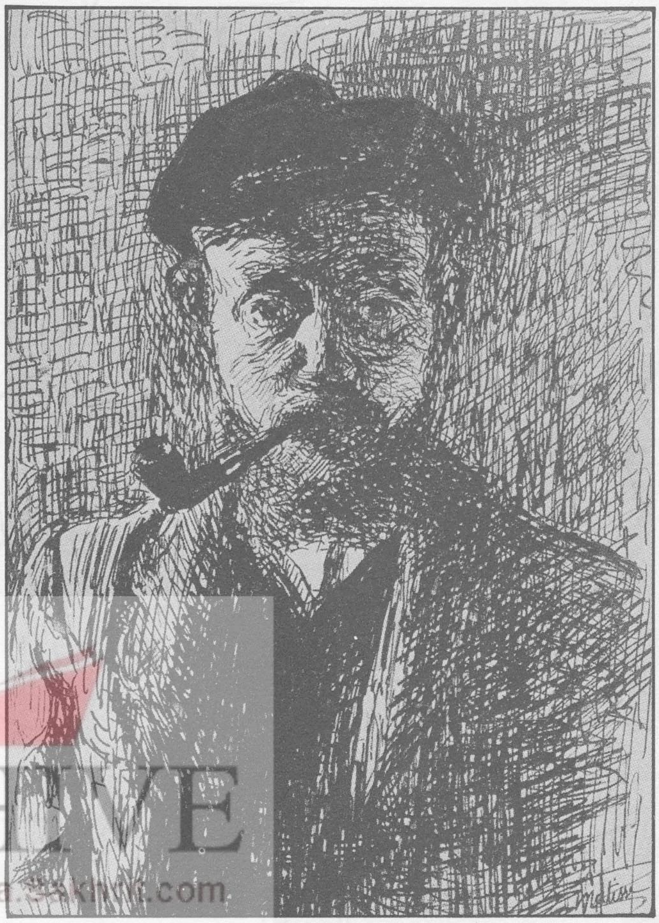
ليس هناك، من شك، في ان قدرة ماتيس في الرسم تتقدم، في هذه الحقبة، على نشاطه بصفته «ملوناً». فقد كتب في عام ١٩٤٠ الى بونارد قائلاً: «وجدت نوعاً من الرسم يحقق تلقائية تطلق ما اشعر به. ولكن ما يعالجه (الملوّن) لا يمكن ان يعد لوحة زيتية. وعليَّ ان احاول ايجاد ما يعادله في مسألة اللون.»





ضمن سلسلة «القبعة المريشة» تُعد هذه الصورة المرسومة عام ١٩١٠ اقربها الى الاكتمال الفني. وهي تمثل «انطوانيت» جالسة، بالحجم الطبيعي، ويركّز ماتيس على ما للقبعة من صفة تزويقية، وعلى انسيابية الخطوط المتعرجة وعلى انحناءة فم المثال. وتعزز الخطوط الناعمة لريش القبعة من رقة وانوثة المثال.





لوحة شخصية لماتيس وهو يدخن بالغليون في باريس عام ١٩٠٠. من بين رسوم ماتيس ما قبل الحقبة «الفوفية» مجموعة من ثلاثة رسوم شخصية، وهي من اكثر اللوحات اكتمالاً في استخدام التظليل لصياغة الشكل.

في ربيع عام ١٩١٤ رسم ماتيس بورتريت لايفون لاندزبرغ، وهي في التاسعة عشر. وتعتبر هذه اللوحة من اهم اعماله في تلك الفترة. واستطاع بضربات الحبر السريعة ان يبرز تفاصيل فستانها وينقل لنا شخصيتها عبر التركيب بأكمله.



تخطيط من دراسات عديدة لماتيس ضمن متتالية بعنوان «ثيمات وتنويعات»، تصور الاشكال في نسق حركي تسلسلي، وتسمح للمشاهد ان يراقب تطور الشكل وايقاع الخط، وهي عملية وصفها ماتيس بانها تماثل حركة فن التصوير السينمائي.



ربما كان هذا الرسم دراسة لرأس «لوريت»، المثال الايطالية التي عملت مع ماتيس في آواخر عام ١٩١٥ وحتى عام ١٩١٧ والتي تبدو في العديد من رسومه التي رسمها في تلك الفترة. وربما كان هذا الرسم احد هذه التخطيطات التي اعدها ليرسم لوحة «الاختين» عام ١٩١٦ التي تصوّر «لوريت» واختها.



خصصّ ماتيس (بين كانون الثاني ١٩٣٩ وتشرين الثاني ١٩٤٠) اكثر من اربعين جلسة صياغة فنية، قسم منها توثقه الصور الفوتوغرافية، لرسم امرأة نائمة أو لرسم ما يراه «حلماً».

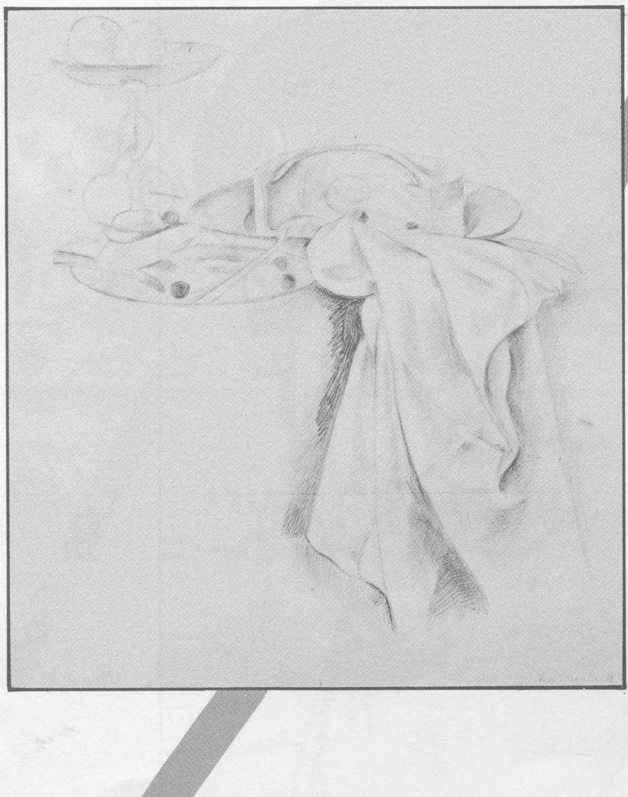
ويتفرع وضع النائمة هذا مما سبر ماتيس غوره من رسوم تتعلق «بالحلم» «والعيون الزرق». وهو ايضاً مواصلة لاهتمام ماتيس بما يتسم به القميص الروماني من صفة تجميلية، ذلك القميص الذي كان موضوعاً لرسوم كثيرة.



«بودلير.. الرجل والبحر» رسمها ماتيس عام ١٩٤٤ حين شرع برسم تخطيطات للطبعة الجديدة من ديوان بودلير «زهور الشر» المنشور عام ١٩٤٧. وقد وضع الرسم امام قصيدة مؤلفة من اربعة مقاطع في الجزء الأول من الديوان.



اعتبر ماتيس عمله هذا «صورة فتاة» مثالاً جيداً لرسم البورتريت لأنه انتقاه لكيْ يطبع في كتاب «بورتـريتات» الذي نشر عام ١٩٥٤، وكان قد نفذه عام ١٩١٥. ونجد ان معالجة الانف قريبة الشبه ببورتريت «غريتا بروزور» الذي نفذه عام ١٩١٥ ـ ١٩١٦، كما ان انسيابية خصلة الشعر على الكتف الأيسر للفتاة تشابه مثيلتها في بعض رسوم «لوريت» للفترة ١٩١٦ ـ ١٩١٧.



هذا الرسم هو واحد من اشهر الدراسات التحضيرية لأغنى لوحات ماتيس التكعيبية المسماة «ما يتفرع من اللوحات الزيتية الساكنة» التي رسمها دي هيم عام ١٩١٥. والموضوع مشتق من لوحة للفنان رسمها عام ١٨٩٣ تحمل عنوان «حلوى المائدة».



بورتريت لابنة الفنان «مارغريت»، ويعود تاريخها الى عام ١٩٠٥. ان حرية انسيابية الخطوط وحيويتها يمكن ان تشاهد في اعماله الأولى. وتبدو الفتاة انضج من عمرها الحقيقي مما يؤكد ان اللوحة ـ كما يقال ـ قد انجزت بالفعل عام ١٩١٥.



حين كان ماتيس يصوغ شخص القديس دومنيك لكنيسة (روزاري)، نفّذ ايضاً دراسات أولية تخص يدي القديس (الكثير من هذه الدراسات هي الان في متحف ماتيس). والدراسة الحالية ليدين متشابكتين متأثرة باعمال ماثياس غرون الذي تفحص ماتيس اعماله تفحصاً كاملاً وهو يتأمل مواضيع جداريات الكنيسة الصغيرة. وتذكّر حركة اليدين هنا بحركة يدي العذراء وهي تتوسل الى هيئة صلب المسيح.



مسرح شوقي بين الأصالة والمعاصرة

شوقي بدر يوسف
القاهرة

في السنوات الخمس الأخيرة التي سبقت رحيل أمير الشعراء احمد شوقي، والتي تنحصر بين عام ١٩٢٧ و عام ١٩٣٢، أنجز احمد شوقي ما كان يجب ان ينجزه العرب منذ اتصالهم بالحضارة اليونانية القديمة في مطلع النصف الأول من القرن الثاني الهجري، وهي المدة التي شهدت حركة ترجمة آثار اليونانيين والاغريق القدماء. فقد وضع شوقي البذرة الخصبة الاولى في تربتنا الفنية في مجال المسرح الشعري، وراد المسرح بعبقريته التي حققت، في مجال الشعر الغنائي، ازدهارا أعاد للشعر، فن العربية الأول، رونقه وبهاءه.

مما يدل على ريادة أمير الشعراء لهذا الفن المتميز الوافد، تلك الحقب والعصور الطويلة التي سبقته، والتي خلت من وجود هذا الفن في الساحة العربية، على الرغم من اتصال العرب بالثقافة الاغريقية واليونانية، ونقلهم عنها علوم المنطق والفلسفة والحكمة، ويشير الدكتور طه حسين في ذلك الى ان سبب عدم ظهور النص المسرحي فيما نقله العرب عن اليونان بسيط جدا، وهو ان الادب المسرحي اليوناني كان قد اختفى حين كان العرب يترجمون الثقافة اليونانية. فقد كان محظورا، لان المسيحية في ذلك الوقت كانت تراه مغرقا في الوثنية، ولو كان معروفا حينئذ لما تردد العرب في ترجمته. ولذلك نجد ان ابن سينا في كتاب «الشفاء» يذكر التراجيديا فيسميها المدح، ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء، وقد عرفها بالطبع من كتب ارسطو طاليس.

وقد عرفت العصور الادبية العربية بعض الشواهد المسرحية الخاصة التي لم تتطور لتأخذ الشكل التقليدي المعروف للمسرح لكن هذه الشواهد المسرحية لا تستند الى بناء درامي سليم نستطيع ان نحدد من خلاله ريادة احد من العرب لفن الدراما.

■ بدايات المسرح العربي

اتفق مؤرخو الدراما على أن عام ١٨٤٨ هو تاريخ ميلاد المسرح العربي حين أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الاولى «البخيل» عن قصة موليير، في منزله بسوريا. وقد ولدت الدراما آنئذ ولادة متعسرة، فقد كانت محاولات مارون النقاش في المسرح محاولات بدائية أقدم عليها مع صفوة من أصدقائه وقدم من خلالها «البخيل» ثم اعقبها برواية «أبي الحسن المغفل» أو «هارون الرشيد» ومثّلها في بيته أيضا في أواخر سنة ١٨٥٠. وظلت الدراما على ما كانت عليه الى أن عني بها شوقي في أخريات أيامه فوضع البذرة الاولى للمسرح الشعري العربي عام ١٩٢٧ بظهور أولى مسرحياته «مصرع كليوباترا» اعقبها بسبع مسرحيات شعرية أخرى باستثناء واحدة فقط هي «أميرة الاندلس» التي كتبها شوقي نثرا.

في عام ١٨٩٣ كانت أولى محاولات شوقي في التأليف المسرحي هي مسرحية «علي بك الكبير» التي كتبها وهو مايزال في فرنسا، وأرسلها مخطوطة الى السراي، ويبدو أنها لم تلق من السراي ما كان يأمله من ترحيب واستجابة، وهو أمر طبيعي، فالسراي كان يفضل ان يتلقى من شوقي قصائد في مدح الخديوي، وربما كان هذا هو السبب في أن شوقي لم يواصل جهوده في هذه المحاولة، بل انصرف ثانية الى شعر القصائد والمديح والتهنئة وما الى ذلك وخاصة انه بعد عودته من اوربا، أصبح شاعر الأمير، قبل أن يصبح أمير الشعراء. وسار شوقي على هذا النهج قرابة أربعة وثلاثين عاما بعد محاولته الاولى في المسرح، وهي علي بك الكبير، حتى سنة ١٩٢٧، وهي السنة التي أصدر فيها مسرحياته الشعرية تباعا، وهي: «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى» و «عنترة» و «قمبيز» و «أميرة الاندلس» كما أعاد كتابة مسرحية «علي بك الكبير» مرة أخرى وكتب فيها كوميديا «السُت هدى» ومسرحيته المجهولة «البخيلة». وقد كانت المسرحية الشعرية عند العرب، منذ أواسط القرن التاسع عشر، تخضع للاقتباس والترجمة في مجملها، حتى كتبها شوقي، فأرسى بذلك دعائمها في التربة الادبية المعاصرة. وقد اقترن ميلاد المسرح الشعري على يد شوقي زمنيا، بميلاد المسرح النثري على يد توفيق الحكيم، وغيره من الكتاب المحدثين للمسرح، على الرغم من أن شوقي بدأه في أخريات أيامه، بينما بدأه الحكيم في مطلع شبابه.

■ اتجاه شوقي للمسرح

السبب الأول في اتجاه شوقي للمسرح هو أن شوقي لم يترك اي شكل من الاشكال الادبية إلا عالجه معالجة الخبير ونبغ فيه وحاز قصب السبق. فكما حاز امارة الشعر الغنائي، فانه كتب النثر، واظهر في فنه آيات بينات، كما في «أسواق الذهب» سنة ١٩٠٣ وكتب الرواية، فظهرت له «عذراء الهند» سنة ١٨٩٧ و «لادياس» سنة ١٨٩٩ و «دل وتيمان» سنة ١٩٠٠، و «ورقة الآس» سنة ١٩١١. كما كتب الملاحم الشعرية في أرجوزته «دول العرب وعظماء الاسلام» كذلك اتجه شوقي الى لغة العامة فنظم ازجالا رائعة في المعاني ونقاء اللفظ، حتى تفوق على الزجالين أنفسهم ابان عصره واقترب بالزجل من الشعر الفصيح. وقد تغنى بازجاله الموسيقار محمد عبد الوهاب فابدع هو الاخر فيها، وقد توج شوقي هذه الاعمال الخالدة بالمسرح الشعري، حين انجز ما كان يجب ان ينجزه العرب منذ سنين طويلة.

السبب الثاني في اتجاه شوقي الى المسرح، ما اكتسبه من ثقافة عالمية في أثناء دراسته للقانون في فرنسا، موفدا في بعثة من قبل الخديوي، فقد نصحه رجال القصر على لسان الخديوي في خطاباتهم اليه، بان لا يقصر همه على دراسة القانون، بل يحاول ان يستفيد من

علوم الحياة التي تحيط به ويلمّ بما يستطيع الالمام به من نـواحي الثقافة الفرنسية بوجه عام، وكأنهم يعرفون ان شوقي بروحه المتوثبة وتعطشه الى المنابع الاصيلة للثقافة يستطيع ان ينهل من رحيقها، ليعطيه عسلا شهيا حين يعود الى مصر. وقد تأثر شوقي أول ما تأثر بالشعر والشعراء الفرنسيين اثناء وجوده في باريس ونهل من الشعر التمثيلي كل منهل. فقام بترجمة قصيدة «البحيرة» للامارتين، ومحاكاته اقاصيص لافونتين التي أجراها على ألسنة الحيوان، كما قام بمحاولته المسرحية الاولى، وهي: مسرحية علي بك الكبير، سنة ١٨٩٣ ويمكن القول ان مسرحياته التي صاغها في اخريات أيامه كانت هي الاخرى انعكاسا للحركة الكلاسيكية التي شهدها على مسارح فرنسا، مثل مسرحيات كورني، وراسين، وموليير وغيرها. كما ان المنابع الغربية الاخرى والتي تمثلت في مسرحيات «شكسبير» وفنون «درايدن» و «كونجريف» كان لها تأثير آخر على مسرح شوقي، يبدو واضحا في شخصيتي «انطونيو» و «كليوباترا» كما يظهر الاخذ عن التاريخ والرجوع الى الفكاهة والكوميديا السلوكية فيها جلياً.

■ مصرع كليوباترا

كانت مسرحية «مصرع كليوباترا» هي المسرحية الاولى التي ظهرت لامير الشعراء أحمد شوقي كتبها عام ١٩٢٧ عن حياة الملكة الجميلة «كليوباترا البطلمية» مستعينا بمـا ورد عن تاريخهـا عند المؤرخ الروماني «بلوتارك» وما ابدعه شكسبير في مسرحيته «انطوني وكليوباترا» التي سار فيها على نهج بلوتارك فصور كليوباترا امرأة خاطئة مبتذلة استمرأت حياة الخطيئة مع القـادة الرومان امثـال يوليوس قيصر، وانطونيوس. وقد أراد شوقي ان يضرب بسهم وافر في الدراما، فاختار التاريخ مسرحا . واختار تاريخ كليوباترا بالذات ليدافع عنها ضد من لطخوا سيرتها من المـؤرخين أمثـال بلوتارك وغيره. يتضح ذلك من التذييل الذي ورد بمؤخرة المسرحية والذي كان غير ممهور بامضاء شوقي الا انه يعتقد أن لشوقي يد في كتابته.

وهكذا تصدى شـوقي للدفاع عن كليـوباتـرا من افتراءات المؤرخ الروماني، ومما جاء بمسرحية شكسبير، وقد بـدأ شوقي مسرحيته من اواخر احداث الفصل الثالث في مسرحية شكسبير، واغفل ذكر بومبي، واوكتافيا، فحرم بذلك مسرحيته من مهاد تاريخي وعاطفي يتألق عند شكسبير، ثم حافظ بعد ذلك على معظم الحوادث مع خلاف قليل في تفسيرها لتنسجم مع وجهة نظره. وقد فند شوقي في دفاعه عن كليوباترا أنها كانت أمرأة مشتغلة بالسياسة مع قليل من الحب، وهذا واضح تماما من المشاهد الاولى للمسرحية.

وقد اختارت كليوباترا جانب الوطن، وآثرت ان يكون وفاؤها لوطنها وشعبها اقوى من وفائها لحبيبها انطونيوس، إلا انه في موضع آخر من المسرحية حين ينتحـر انطونيـو ويشرف عـلى الموت بـين ذراعيها، يجسد شوقي وفاءها لحبيبها انطونيو، اعلاء لشأنهـا في الحب والحرب معا:

أيـهـا المـجـروح لو تـدري
جـروحـي ونـدوبـي
ايـهـا الذاهـب قـد آن
عـن الدنـيـا ذهـوبـي
ايـهـا الخـالص ودا
ليس ودي بـالمـشـوب
عـن قـريـب يـنـطـوي القـبـر
علـيـنـا عـن قـريـب

وقد استخدم شوقي أيضاً في مسرحية «مصرع كليوباترا» عدة دلالات مأساوية، وعدة مستويات مسرحية، ايمانا منه بان ذلك يخدم الحدث المسرحي، ويبلور الفكرة، ويجسدها ويكثفهـا لتكون اللحظة المسرحية المرجوة من خلال ذلك الحوار الشعري الكلاسيكي في شكله العام، الرومانسي في بعض حالاته الحالمة المعبرة موظفا تلك الدلالات والتهويمات والاسقاطات ليوضح من خلالها أحداث التاريخ كما يراها، وكما يريد ان يثبت بها اراءه، وافكاره، في الدفاع عن وطنه من خلال شخصية الملكة كليوباترا. فهي تستثير القادة الرومانيين الموالين لعشيقها الموزع بين حبـه، وواجبه. وفي اثنـاء ذلك ينسج شوقي قصة جانبية تسير موازية للخط الدرامي الرئيس، وهي قصة حب حابي لهيلانـة فتنمو الحـركة المسـرحية وتتعقد، حتى يهزم انطونيو أمام اكتافيوس وينصرف القادة الرومان عنه كما ينصرف عنه الجيش المصري. وينقلنا شوقي الى معبد في الاسكندرية حيث انوبيس الكاهن وأفاعيه. هناك يتحدث انطونيو مع تابعه اوروس عن هزيمته متحسرا نادما على سيرته حـين يفاجئـه الطبيب الروماني «اوليوس» ويخبره بان كليوباترا قد انتحرت وهو خبر لفقه الطبيب ليؤذي شعوره، فيصمّم أنطونيو على ان يتخلص من حياتـه وفعلا يطعن نفسه بسيفه ويخر صريعا. وننتقل الى الخاتمة المأساوية حين نرى حيرة كليوباترا في مصيرها. وتتحرك مشاهد المسرحية تباعاً فتدعو كليوباترا اكتافيوس لزيارتها مساء، وحين يحضر يرى كيف

تفلت كليوباترا مما كان يدبره لها، كما أفلت انطونيو من قبل، وكيف هزأت به، وبآمانيه في عرضها في ميادين روما امام شيوخها.

وتعتبر هذه المسرحية من المسرحيات الشعرية المتميزة من حيث التصميم العام، وتتابع المشاهد، وتناسق خطها الدرامي، وبراعة شوقي في الامساك بخيوطها، وتحريك شخوصها، الا من بعض الهنات البسيطة.

■ مجنون ليلى

كانت مسرحية مجنون ليلى ثاني مسرحيات شوقي من حيث الاهمية بعد «مصرع كليوباترا» وقد كان شوقي في هذا العمل اكثر نضجاً ودراية، كما انه اختار ميداناً آخراً لموضوع مسرحيته غير التاريخ، فهو قد اتجه الى موضوعات الادب العربي القديم واختار منها مأساة «مجنون ليلى» التي استقى شوقي مادتها من كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني، كما تأثر بعض الشئ بما جاء بمسرحية «روميو وجولييت» لوليم شكسبير الذي استقاها من قصيدة للشاعر الانجليزي «آرثر بروك» بعنوان «روميوس وجولييت» المأخوذة من قصة للعاشقين المشهورين شاعت، واكد بعض الكتاب الايطاليين وقوعها في أوائل القرن الرابع عشر.

بدأ شوقي مسرحية مجنون ليلى بمجلس سمار في حي بني عامر يقبل فيه شاعر الغزل المشهور ابن ذريح، في مشهد وساطة بين قيس وليلى، فقد كانت ليلى تستهجن قول قيس:

أبت ليلة بالغيل يا أم مالك
لكم غير حب صادق ليس يكذب
الا انما أبقيت يا أم مالك
صدى أينما تذهب به الريح مذهب

وتستفسر ليلى عن ليلة الغيل هذه، أين ومتى خلا بها قيس أو غيره في الغيل ليلا أو نهارا، ولكن ابن ذريح يلتمس لسوء فهمها العذر، ويخبرها أن قيساً لم يرد بها أي سوء بقوله هذا، وانما هو رآها ليلة الغيل، فأنشد فيها شعره، بعد ان سلبت لبّه، وذهبت منه كل مذهب فتطرق ليلى طويلا، وهي تكفكف دموعها. ثم يعرض شوقي ذلك الصراع الذي نشأ بين «منازل» و «قيس» في حب ليلى، كذلك يعرض قصة النار وكيف اخترقت ملابس قيس حتى وصلت الى جسده، وهو واقف مع ليلى لاهياً عما يحدث له.

واهم احداث الفصل الثاني لقاء قيس بابن عوف امير الصدقات، ثم وساطة ابن عوف لدى ليلى لترضىٰ بقيس زوجاً واختيارها ورداً بعلا لها، بارادتها. وقد صور شوقي هذا المشهد تصويرا رائعا على الرغم مما فيه من تناقض لما ورد بكتب الادب من ان قبيلة ليلى هي التي أرغمتها على اختيار ورد زوجا لها على عادة العرب في منع زواج فتياتهم بمن شبب بهن من الشعراء.

وتختار ليلى «ورداً» زوجاً لها بارادتها، وتوصي ابن عوف خيرا بقيس، وهكذا نرى بصمات شوقي واضحة على هذه المسرحية شكلا ومضمونا، شعرا وفكرا، مما جعل من مسرحية ليلى من أزكى نفحات الشعر العربي لانطوائها على أجمل الشعر الغنائي، واعذبه، اضافة الى مشاهد مسرحية بالغة الاصالة والنضح، مثل مشهد «قرية الجن» وقد أعاد شوقي صياغة الاحداث التي كتبها الاصفهاني في «الاغاني» بطريقة منطقية وطبقا للتسلسل الطبيعي الذي يجب أن تكون عليه احداث قصة المجنون مع ليلاه، فقد اهمل ابو الفرج الاصفهاني هذه الناحية، واستقى حكاية المجنون من اقوال الرواة لا اكثر اي ان شوقي قد فعل ما لم يفعله العرب قبله بمزاوجة التراث بالاشكال الحديثة من الادب، أي بمعنى مزاوجة الاصالة بالمعاصرة، وهي قضية القضايا في الادب العربي المعاصر.

■ قمبيز

كعادة شوقي في تقصي التاريخ حين يهم بابداع شعره أو مسرحه اتجه في هذه المسرحية الى احدىٰ المآسي التاريخية التي استوحاها من حقبة مظلمة من تاريخ مصر، وهي مأساة قمبيز التي ترجع الى القرن السادس قبل الميلاد. حين كانت تحكم مصر الأسرة السادسة والعشرون التي أوصلت البلاد الى حالة من الفساد والظلم والظلام سهلت على قمبيز ملك الفرس غزوها، وضمها الى ممتلكاته. وقد استند شوقي في هذه المسرحية الى أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من «امازيس» فرعون مصر أن يزوجه ابنته، وقد اجابه فرعون الى طلبه، ولكنه لم يرسل ابنته زوجاً له، انما ارسل بابنة فرعون الذي قتله واستولى على ملكه. وتصبح أبنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون ان تنبئه بذلك الأمر، الا أنّ هذا السر ينكشف وتنجلي حقيقته بفعل احد الضباط الاغريق ويدعى «مانيس» الذي فر من جيش أمازيس واتجه نحو قمبيز وأخبره بالحقيقة. فيغضب قمبيز ويصمم على محاربة خصمه أمازيس والاستيلاء على بلاده. وفعلا تصبح مصر ولاية فارسية بعد غزو قمبيز لها.

هذا هو المضمون الذي ضمنه شوقي مسرحيته من سياق

الرواية التاريخية، وهي رواية ضعيفة. فقمبيز لم يغز مصر لانه خدع في زوجته وانما غزاها بسبب المنافسة الشديدة بين الاغريق وفارس في توسيع رقعة ممتلكات كل منهما. ولكننا لا نستطيع أن نحاسب المؤلف المسرحي على التاريخ، حساب المؤرخ، فان له مطلق الحرية في أن يأخذ من التاريخ ما يستهويه، وأن يعيد تشكيل الحدث، دون أن يسئ الى الصورة الاجمالية للعصر، وذلك ما وفق فيه شوقي. فقد رسم لنا من خلال حوار الشخصيات صورة للدولة الفرعونية الضعيفة التي تتهاوى ببطء، بسبب الجنود المرتزقة الذين تجلبهم لحمايتها، وما هم الا سوس ينخر في جسدها.

ولقد افاض العقاد في كتابه «قمبيز في الميزان» في مخالفات شوقي لبعض التفاصيل التاريخية التي تتعلق بقمبيز وأسرته الفارسية، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم، والعقاد محق في ان شوقي لم يتعمق التاريخ ولا دراسة تاريخ مصر في تلك الحقبة، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقي أخطأ. الا انه لم يحتكم الى التاريخ وحقائقه كلها في وضع المسرحية، وان التاريخ شئ والمسرحية شئ آخر، والفرق كبير بين الوثيقة التاريخية والدراما كشكل فني، للمؤلف السلطان الاول والاخير عليه، وعلى شخوصه، وموضوعه. وربما كان اهم شئ أخذ على هذه المسرحية انها ازدحمت بالشخوص والحوادث، فقد أراد شوقي أن يصور مصر قبل الفتح الفارسي وبعده. ونستطيع ان نقول ان شوقي في مسرحية قمبيز، لم يوفق في ناحية الشعر الغنائي كما كان موفقا في مصرع كليوباترا ولا في مجنون ليلى فان بعض الاشعار في مسرحية قمبيز جاءت على غير ما كان متوقعا من شوقي من ناحية خلوها من الروح الغنائية ولنأخذ مثلاً هذا النموذج من النشيد الذي تغنى به الكهنة مهنئين فرعون بالقران السعيد:

نَحّ الشياطين — وانفِ العفاريتِ

واحرس بعينيك — موكب نفريتِ

فهذه الأغنية ليس فيها جمال ولا روح، بعكس غنائيات شوقي في مسرحياته السابقة، كما أوضحنا وهذا معناه ان شوقي كان في قمبيز ممثلا ولم يكن مغنيا، وعلى كل حال فقد أجمع النقاد وعلى رأسهم العقاد ان شوقي في رواية قمبيز قد هبط عن مستواه الفني الرفيع.

■ علي بك الكبير

كانت مسرحية «علي بك الكبير» هي أول انتاج شوقي الدرامي أثناء دراسته في فرنسا، وكانت هي أيضا آخر ما انتج شوقي من مسرحيات. فقد كتبها شوقي ثم طوى أوراقه الى ان عاد اليها في اخريات عمره، وصاغها مرة أخرى. وتتميز مسرحية «علي بك الكبير» بأن موضوعها موضوع تاريخي محقق وذلك لقرب عصرها من عصر المؤلف. وكذا تتميز الشخصيات التي رسمها شوقي بأنها محددة الابعاد تاريخيا، وواضحة التحرك، وواقعية السلوك كما رآها، هو وأراد لها.

تولى علي بك الكبير مشيخة البلد أو امارة المماليك عام ١٧٦٣ م بعد سلسلة من المؤامرات والفتن. فلما استتب له الامر اختار ثمانية عشر من خاصة مماليكه ورقاهم الى رتبة البكوية، وصفى باقي المماليك المناوئين له. ثم طمح في الاستقلال عن تركيا، فانتهز فرصة خلاف بينه وبين السلطان العثماني، واعلن استقلال مصر. ومنع الجزية، وضرب النقود باسمه، وعقد محالفات مع انكلترا والبندقية، ثم حلفا هجومياً دفاعياً مع روسيا، العدو اللدود لتركيا. كما فتح علي بك الحجاز لتأمين تجارته مع الهند. ثم وجه جيشا الى الشام بقيادة مملوكه أبو الدهب. وحين عاد الجيش من الشام كان أبو الدهب قد اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر بسيده. فأحس علي بك بذلك، ولجأ الى صديقه ضاهر العمر حاكم عكا. وهناك اتصل بالبحرية الروسية التي اعانته على استرداد الشام كلها، ثم زحف مرة ثانية على مصر، وهزم جيش أبو الدهب في الصالحية. ولكن مماليكه خانوه فوقع جريحا ومات بعد سبعة أيام. هذا هو التاريخ وقد صاغه شوقي دراميا الا دلالة واحدة خرج عنها ليعطي لمسرحيته ابعادا وطنية وقومية.

والمحور الذي جاء به شوقي في مسرحيته كان قليل الفاعلية وان كانت له بعض السمات الفنية التي نجح شوقي ان يسوق من خلالها بعض المفاهيم الوطنية والعاطفية والاسلامية، وقد هاجم شوقي من خلال الفصل الاول الرق على لسان شخصيات المسرحية، وكذلك قوى التيار الخلقي من خلال الصراع بين علي بك ومحمد ابو الدهب والذي جعله صراعا بين الخير والشر، وان كان الظفر فيه للشر على الخير. كذلك نرى شوقي يثري هذه المسرحية بفن الحكم والامثال ينثره في انحائها.

فمن قوله:

كل نصح يقال للقلب في التر
ك وفي سلوة الهوى غير مجد

وقوله:

اذا ما بغى الاهل والاقربون
فكيف من العالمين الحذر

وقوله:

ما النجدة الحق الا صاحب دمه
عند البلاء دمي او ماله مالي

■ أميرة الاندلس

تعتبر مسرحية أميرة الاندلس المسرحية النثرية الوحيدة لامير الشعراء أحمد شوقي. وقد صاغها شوقي في هذا الشكل ليبرهن للناثرين انه نابغة في النثر مثلما هو نابغة في الشعر، ولايمانه بالامكانيات التعبيرية الكبيرة التي يعطيها النثر للاعمال الادبية المختلفة، وخاصة المسرح، كما اراد شوقي بهذه المسرحية ان يطاول كتاب المسرح النثريين امثال محمد تيمور، وفرح أنطون، والحكيم وغيرهم، وفي ذلك يشير شوقي في مقدمة ديوانه الاول الذي صدر سنة ١٨٩٨ الى «ان بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم، وأن الشاعر لا ينثر كذلك، ولا ينبغي له، وهذا وهم يداني اليقين عندهم وقد جاوز الشعراء في الانخداع به حداً أضرَّ بهم، مع أنه يكفيَ للخروج منه أن نعلم ان اكثر ما اعجز به ادباء الفرنج اليوم في القصص والانشاء ما يمثل على اكبر ملاعبهم وتتداوله الألسن من مرسل الكلم المنثور ومنثور الحكم، وما كتب في هذا القرن والذي قبله ففي الفلسفة العليا والسياسة الكبرى انما هو من قلم مشاهير الشعراء».

كتبت مسرحية «اميرة الاندلس» ابان وجود شوقي في منفاه بالاندلس، وقد عايش شوقي خلال هذه الفترة حضارة العرب الزائلة. ومشاهد اطلالها وآثارها التي كانت تشهد في يوم من الايام عظمة أمجاد العرب في طليطلة واشبيلية وغرناطة وغيرها من سائر انحاء الاندلس، وقد كان تأثير ذلك عليه عظيما مما حدا به للاسراع في كتابة هذه المسرحية النثرية.

تعالج مسرحية «اميرة الاندلس» سقوط طليطلة في ايدي الفرنجة، وذلك الصراع الذي كان يدور بين الحكام العرب على حكم الامارات والسيادة عليها، واستيلاء الامير حزير الملقب ببطل الاندلس على قرطبة من ايدي الملك المعتمد بن عباد، واخيراً استيلاء يوسف بن تاشفين على اشبيلية وأسر ملكها المعتمد بن عباد.

وقد استعان شوقي في عرض هذه الاحداث التاريخية بقصة حب بين الاميرة بثينة ابنة المعتمد وشاب من ابناء بلدها يدعى «حسون» حيث يتقابلان في سوق الكتب بقرطبة وهي في طريق عودتها لبلدها اشبيلية مرتدية ثياب الفرسان الملثمين، وتدخل بثينة معه في مزايدة حول الكتب النادرة في الفلك، وبعد ان يكسب حسون مزايدة أحد الكتب، تشعر بثينة أنه فتاها المأمول، وفي الوقت نفسه تصل رسالة من رئيس الوزراء في دولة الموحدين الى الملك المعتمد يخطب فيها ابنته بثينة، الا ان الملك يرفض وكذا الاميرة التي أحبت هذا الشاب الاندلسي.

وتتحايل الفتاة الاتصال بفتاها، فتصحب معها بعض الخدم الى بيته، وتقابله في ثياب الفرسان للمرة الثانية مدعية ان اسمها «غصين» وخلال الحديث تلمح في ذراع حبيبها جرحا فتسأله عن سببه فيخبرها انه نتيجة اشتراكه في معركة بين جيش الملك الظافر والامير حزير، وان المعركة قد انتهت باستيلاء الغازي على الحكم وبمقتل الملك الظافر. وعلى الفور يغمى عليها ويسقط الغطاء عن رأسها، وتظهر ضفائرها وينكشف أمرها.

وتتطور الامور بسرعة فنرى ابن عباد يستعين بسلطان مراكش للوقوف في وجه الفرنجة، وينصره السلطان في البداية الا انه ينقلب عليه ويستولى على ملكه ويأخذه اسيرا، بعد الاسر نعرف ان «حسونا» كان يقف بجانب الملك يدافع عنه، وانه قدم له فرسا عظيمة حين فقد فرسه، وان بثينة هي الاخرى خاضت الحرب كالرجال، لكن هذا لم يغير من النتيجة شيئا. ويرقد حسون في دار أبيه مصابا، اما بثينة فتختفي ويدور البحث عنها حتى يعثر عليها ابو الحسن «والدحسون» بالصدفة سبية لدى أحد الجنود متنكرة في شخصية جارية فيفتديها ويعود بها ليزوجها من ابنه «حسون» الا ان الفتاة الحزينة ترفض الزواج لما عرفت ما آل اليه اهلها، وما حدث لابيها الملك المعتمد ومن ثم يذهب الجميع لطلب الأذن من الملك في سجنه رغم مطاردة رئيس الوزراء لها، ويأذن الملك لهما بالزواج ويخرج الملك الى احد قصور المغرب بعد ان عفا عنه السلطان. الى هنا انتهت المسرحية ونستطيع ان نقول ان شوقي قد نجح نجاحا كبيرا في رسم شخصيات المسرحية رسما جيدا من خلال انتقال الحدث الدرامي في سيولة وتلقائية. وقد وظف شوقي ايضا الحوار النثري لخدمة هذا الغرض فجاءت بثينة وحسون والملك المعتمد شخصيات درامية تحركت فأجادت، كما جاءت الشخصيات الثانوية المساعدة شخصيات حية موحية معبرة مثل العبادية والدة الملك المعتمد والرميكية زوجته. كما كان الحوار النثري، ولغة المسرحية السلسلة موائما للجو العام للمسرحية. ولم يلجأ شوقي الى الالفاظ المهجورة او السجع المتكلف او المجاز غير المقبول انما كان بسيطاً في حواره صادقا في ادارته حسب مجريات الاحداث، كما نجح شوقي في ان يقترب من التراث كمصدر للمسرح. وبعد نجاحه في خوض المسرح النثري عاد مرة أخرى الى المسرح الشعري

■ عنترة

صاغ شوقي آخر مآسيه وهي عنترة، ولم تخرج الا بعد رحيله بنحو شهر. وقصة عنترة أحدى قصص الحب العربية في الجاهلية. وهي قصة مشهورة في الاوساط الشعبية والاوساط الادبية خرجت عن النطاق الادبي الى النطاق الاسطوري الواسع. الا أن شوقي قد التزم في هذه المسرحية بمنطق التاريخ وانهى قصة عنترة بزواجه من عبلة بعد بضع مغامرات.

تبدأ المسرحية بعنترة واقفاً مع حبيبته عبلة يبثها شوقه وحبه وغرامه وكذا قسوة عمه له لسواد بشرته ولكونه ابن أمة. ثم نرى عبلة وفتيات اخريات يملأن جرارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ويختلط بهن شاب عامري اسمه صخر يحاول ان يكيد لعنترة لدى الفتيات وينعته ويقلل من شأنه ولكن عبلة تنبري له وتدافع عن فتاها دفاع المحب وفجأة تغير قبيلة على قبيلة شداد فيستثير شداد ابنه عنترة فلا يثور حتى يدعوه أبوه بابن شداد، ويعده بنسبه اليه، ويتهيأ عنترة للنزال ويعلم ان عبلة سبيت ويسمع استغاثتها له فيلبيها قائلا:

يا عبلة القلب لا تراعي
لبيك بالروح بالحياة
تأملي غضبتي تريها
كغضبة الليث للباة

ويعود عنترة بحريم القبيلة الى ديارهن. ويتحول المنظر الى عنترة يبث عبلة غرامه وحبه وتقدم هي له التمر واللبن، ويحكي لها عن مخاطراته في الصحراء ويريها أفرخ نسر صادها، وشبولا قتل أباها. وفي الفصل الثاني يأتي صخر من قبيلته ليخطب «عبلة» ويترك ناجية التى تحبه.

ويطلب مالك والد عبلة رأس عنترة مهرا لابنته ويتراجع الخطاب. ثم نسمع عن وقائع لعنترة انه اسر قافلة كانت مسيرة لكسرى وساقها الى قبيلته، بعد ان قتل قائدها الشجاع سرحان المشهور بالفتك والبأس. وعلى أثر تلك الحادثة تهاجم عبلة قبيلتها وتلعن المناذرة والغساسنة الذين لا يقفون وقفة واحدة، فينفضون غبار الذل الذي ألحقه بهم كسرى، بأبيات جميلة:

الى كم تهيمون تحت النجوم
وتفترقون افتراق السبل
وليس لكم دولة في الوجود
وتسحبكم كالذيول الدول
ألمَّ على حوضكم قيصر
وكسرى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نير الغريب
ومهمازه الادعياء الدخل

وتتحدث عبلة عن القومية العربية، وتتمنى بطلا يلتف حوله العرب يفك أعناقهم من الرق وذله، وكأن عبلة ترى بمنظارها صورة هذا البطل في الصفوة من السلف الصالح وتلك الكوكبة من القواد العظام أمثال صلاح الدين وقطز واشباههم. وفي الفصل الثالث نرى عبلة تناجي حبها وحبيبها، وتتحرك في نفسها كوامن الغيرة من اخريات سمعت ان عنترة يشبب بهن، ويقسم لها عنترة بأن ما سمعته ما هو الا تلفيق وبهتان، ويحاول العبدان اللذان ارسلهما صخر ان يقتلا عنترة فيصيح بهما صيحة تردى أحدهما ميتا ويفر الآخر ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغام لخطبة عبلة، فيطلب منه مالك رأس عنترة مهرا لابنته، فيقول له ضرغام معاذ الله ان امشى الى من تفتديه القبائل:

كريم لعمري والكرام قد انقضوا
شجاع وشجعان الرجال قلائل
هزار البوادي طارحته بشجوها
رباها وغنت في صداه الخمائل

وتسمع اصوات استغاثة منبعثة من الحي، فان جيشا من لخم والمناذرة يتقدمه رستم قائد الفرس جاء ليثأر من عنترة وقومه لما سلبوه من القافلة التي كانت مرسلة الى فارس. ولكن قبيلة عبس بقيادة عنترة تهزمهم بعد ان يقتل رستم. وتعترف عبس لعنترة بالحرية.

وفي الفصل الرابع نجد حفلة عرس مقامة لصخر في خيامه. وهو يظن ان عروسه التي سوف تزف له هي عبلة. ويظهر عنترة ومعه عبلة ويعرف صخر ان عروسه هي «ناجية» ويستسلم هو الاخر للامر الواقع. ويصبح عرس القبيلة في زفاف عنترة لعبلة وصخر لناجية وتهتف عبلة:

قد اجتمعنا على عرس وفي فرح
كم من شقيقين بعد الفرقة اجتمعا

ومسرحية عنترة من الاعمال التي احكم بناؤها التمثيلي. ولم تبد بها عيوب واضحة في البناء وان كان هناك بعض الشواهد

التاريخية لم تراع الدقة في تقديمها، كمشهد قتل رستم، ومشهد الحرب بين الدولة الفارسية، وبين عبس والقبائل الموالية لها. وقد كثرت بعض المشاهد الفكاهية في هذه المسرحية. كما تفوق فيها شوقي على ما قدمه في «قمبيز» و «علي بك الكبير» من حيث الشعر الخالص. ويبدو في المسرحية واضحاً، التيار الخلقي الذي كان شوقي مولعا به. وقد ظهر في شخصية عنترة، وشخصية عمه مالك، وشخصية شداد، وشخصية محبوبته عبلة. فكل ادى دوره مع هذا التيار حسب ما أملاه شوقي عليه وحسب رسم الشخصية. وقد نجح شوقي ايضا في جعل اشعاره الغنائية في مسرحية عنترة متدفقة، وهذا يرجع الى ان عنترة بطل المسرحية كان شاعرا فحلا من شعراء الجاهلية، بل من شعراء المعلقات المشهورة. ومن المؤكد ان يكون شوقي قد اطلع على ديوانه الغنائي وافاد منه بل وعارضه في بعض قصائده، كذلك نجد ان موسيقى الشعر في مسرحية عنترة فياضة بالأحاسيس، حلوة المقاطع والجرس، وكأنها قطع من روح عنترة نفسه، وقد افتتحها شوقي بهذا النشيد على لسانه:

سلي الصبح عني كيف يا عبل أُصبحُ
واين يراني نجمه حين يلمح
أقبِّل اطناب البيوت وربما
تلفتُّ عن منهلّة الدمع تسفح
ارى بوقوفي في ديارك راحة
كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى
ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح

■ الست هدى

كانت مسرحية الست هدى هي الملهاة الاولى في مسرح شوقي، وان كانت مسرحياته الاخرى تتميز في بعض مواقفها بالفكاهة وبعض الكوميديا، وقد كتبها شوقي في اواخر ايامه ونجحت نجاحا كبيراً، لانه قد تخلص فيها من كثير من العيوب التي كانت موجودة في مسرحياته السابقة، فقد ابتعد شوقي عن التراخي في الحوار، والفتور في الحركة، بسبب كثرة مطولاته في هذه المسرحيات، وتوخى في هذه الملهاة الحوار السريع المعبر مما اثرى الحركة الدرامية، وطورها تطويراً مباشراً سريعا، عاد على هذه المسرحية بالقوة والتركيز والوضوح والحيوية.

بطلة هذه المسرحية هي الست هدى، وهي سيدة من سيدات القرن الماضي، (زمن هذه المسرحية هو سنة ١٨٩٠) وتقع حوادثها في حي الحنفي بالقاهرة، وهو الحي الذي نشأ فيه شوقي وتربى فيه بين ثناياه، واطلع فيه عن قرب على العلاقات الاجتماعية السائدة في هذا المجتمع وعاداته وتقاليده. ويقال ان حوادث هذه المسرحية قد حدثت بالفعل في صباه وشاهد بعضا منها، لذا فانها انعكست على مسرحه حين همَّ بكتابة الملهاة.

يبدأ الفصل الاول من المسرحية بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب حول كثرة الازواج الذين اقترنت بهم الست هدى، فقد تزوجت تسعة ازواج، وهي تلتمس لنفسها العذر في ذلك، وتقول انها تزوجت بمالها وفدادينها الثلاثين التي كانت تجذب اليها الازواج:

يقولون في امري الكثير وشغلهم
حديث زواجي او حديث طلاقي
يقولون اني قد تزوجت تسعة
واني واريت التراب رفاقي
وما انا عزريل وليس بمالهم
تزوجت ولكن كان ذاك بمالي
وتلك فداديني الثلاثون كلما
تولى الرجال جئنني برجال
فما اكثر عشاقي
وما اكثر خطابي
ولولا المال ما جاءوا
اذلاء الى بابي

وتسرد الست هدى لجارتها قصص ازواجها واحداً واحداً وتعدد مساوءهم ومزاياهم، فالأول كانت تحبه لانه كان اول بختها وكان لا يطمع في مالها، والثاني تزوجته بعد خمس سنوات، وكان مفلسا، وقعت في حبائله، وكان شديد الشوق للنسل وعاداته السيئة كثيرة لا تعد ولا تحصىٰ مخلفا اياها في العشرين من عمرها، والثالث كان عمدة البلدة التي فيها فدادينها مات وتركها ايضا في العشرين فتزوجت الرابع وكان اديبا لا ينفع ولا يضر ولا يغني من جوع:

قالوا اديب لم يروا مثله
ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لي فاخترته
ما أخترت إلا عاطلا ضائعا
رائح اكثر الزما
ن على الصحف مغتدى

يكتب اليوم في «اللوا»
وغدا في «المؤيد»
ليله او نهاره
فارغ الجيب واليد

والخامس كان «يوزباشي» في الجيش وكان مغرماً بحليها وذهبها، عاش معها، ثم طلقها، وكان «جخاخا» كبيرا، فاقترنت من بعده بالسادس الذي كان فقيها، وكان يأدبها بيده ورجليه وعصاه، وكانت غيرته عليها شديدة، ثم تزوجت بزوجها السابع وكان مقاولا ثريا، ومع ذلك فانه لم يكن يصرف على البيت من ماله شيئا، أما الثامن فكان محامياً عاطلا سكيرا اسمعها من الكلمات ما لم تسمع من أزواجها السابقين، ونعتها بما تكره ان تسمعه اي امراة من الاقوال:

هدى ضلال أين أنت يا هدى
اين العجوز أين جدتي هدى؟
ويسب ويشتم ويلعن ويزيد:
خداك ضفدعان قد اسنتا
وأذناك عقربتان من «قنا»
وحاجباك والخطوط فيهما
كدودتين اكتظتا من الدما
وبين عينيك نفار وجفا
عين هناك خاصمت عينا هنا

ويحاول هو وكاتبه ان يحصلا منها على بعض المال، ولكن نساء الحارة يقمن بضربهما وطردهما بعد أن تطلق الست هدى زوجها المحامي وتكيل له الصاع صاعين:

عصمتي منك في يدي
شهدت لها الوثائق
امضي يا نذل لا تعد
انك اليوم طالق

ونصل الى الفصل الثالث آخر ازواج الست هدى وهو «السيد العجيزي» وهو من أعيان الأرياف، وقد توفيت زوجته الست هدى، وظن ان البيت اصبح له، والمال والفدادين، ولكنه يفاجأ بأن هذه الثروة قد آلت الى أخلص أصدقاء الست هدى والى بيت الله والروضة الشريفة، وهكذا لم يفلح أزواج الست هدى التسعة في الحصول على مالها لا في حياتها ولا بعد مماتها.

والمسرحية كما هو واضح تعتبر انعطافة مهمة في مسرح شوقي، وتحول في الشكل والمضمون، ومسايرة من شوقي لهذا النمط من المسرحيات التي سادت نثريا تلك الفترة.

■ البخيلة «مسرحية شوقي المجهولة»

أضاف شوقي في مسرحية «البخيلة» أضافة جديدة متميزة على نفس المسار الذي سار عليه حين كتب مسرحية الست هدى، بعد أن خرج بهاتين المسرحيتين من اطار الموضوعات التاريخية الى أطار الموضوعات الاجتماعية. وفي مسرحية البخيلة نجد شوقي يزاوج بين المعاصرة وموهبته الكلاسيكية في الشعر، وان يعرج بها وسابقتها «الست هدى» معراجا جديداً من ناحية البناء والمحتوى، مع الاحتفاظ بالأطر، والشخصيات النمطية، والمحور والجو النفسي والصياغة والمعالجة والنسيج الدرامي نفسه وقد استفاد شوقي كثيرا من تلك الشريحة النمطية للحياة الاجتماعية التي يشاهدها في حي الحنفي في غدوه ورواحه.

وكما فعل شوقي في «الست هدى»، فانه جعل المال المحور التي تدور حوله مسرحية «البخيلة» وكيف يفعل المال بالناس الافاعيل فيبيعون ضمائرهم ويشترون بها ثمنا قليلا. ففي «الست هدى» نجد ان الرجال كانوا يتكالبون للزواج منها حبا وطمعا في فدادينها واموالها على الرغم من أنها كانت عجوز عقيم. وفي «البخيلة» كانت الست نظيفة تقتّر على من معها ومنهم حفيدها حتى تدخر له مالا ينفعه أيام التحاريق، وهي تخبئ له كنزا من الذهب في بئر داخل المنزل، وكنزا من الوفاء داخل المنزل متمثلا في خادمتها «حسنى». وكانت امنيتها ان يجتمع الكنزان لينعم حفيدها بالسعادة والرفاهية والهناء. وقد نجح شوقي في هذه الاسقاطات وجسد هذا الموقف تجسيدا رائعا مما اعطى للمسرحية ابعادا أخرى، وعلى عادته في معظم مسرحياته فان التيار الخلقي كان يكمن دائما في طيات مسرحه. كذلك استطاع شوقي ان يعري بعض الانماط الاجتماعية التي كانت سائدة في القرن الماضي، والتي كانت تعيش وكأنها حيوانات طفيلية، وان يكشف لنا بعض العادات والتقاليد البالية داخل الأسر التي كانت تبيع بناتها وتزوجهم من اجل المال وابتغاء حل مشاكلهم الاقتصادية، وهي عادة كانت متأصلة في بعض الاسر التركية خاصة التي تحولت من السلطة والمال الى الفقر والعوز فراحتَ تستغل جمال بناتها وفتنتهن لحل مشاكلها الاقتصادية. كذلك نجد في مسرحيتي «الست هدى» و «البخيلة» مدى التأثيرات التي طبعت اعمال شوقي من المسرح الفرنسي خاصة اعمال الفودفيل، وكوميديا المواقف، وهي وان جاءت في مسرح شوقي مصاغة شعريا، ألا أن هذا لا يخل بأن شوقي كان سباقا الى نقل

الشكل الاوروبي للمسرح وصياغته صياغة تنبع من دائرة نبوغه في الشعر العربي، والمسرح الفرنسي مليء بأمثال هذه الموضوعات خاصة عند موليير وبومارشيه وغيرهما من كتاب المسرح الفرنسي الاجتماعي والكوميدي. كذلك يصور شوقي ابعاد العلاقات الاجتماعية الدائرة بين الأسر المصرية والشارع المصري في ذلك الوقت. يتبين ذلك في مسرحية «البخيلة» من خلال العلاقة بين جمال وجدته «الست نظيفة» وبينها وبين خادمتها الشابة «حسنى» وتلك النتيجة التي تصل اليها المسرحية حين يقرّب الموقف بين قلبي كل من جمال وحسنى، وتنتهي المسرحية بهذه النهاية السعيدة التي كانت نمطا للعديد من الاعمال الفنية التي جاءت بعد ذلك.

وقد ظلت مسرحية البخيلة مجهولة الى جمهور المسرح زمنا طويلا حتى اكتشفها الكاتب المسرحي سعد الدين وهبة في متحف المسرح المصري وكان قد وضعها فيه الدكتور سعيد عبده الذي كان يقوم بمراجعة اعمال شوقي المسرحية، وقد نشرت هذه المسرحية في مجلة الدوحة القطرية ونوه بها الدكتور محمد صبري السربوني في كتابه «الشوقيات المجهولة» ونشر جزءاً منها في هذا الكتاب.

■ خاتمة

نحن لا نستطيع ان نقدر عظمة شوقي الدرامية الا في اطار عصره ومعاصريه. وتبدو قيمة أعمال شوقي في ريادته هذا المجال، بعد أن وصل بشعره الغنائي الى القمة، وبعد أن راد، بعد البارودي، الحركة الكلاسيكية للشعر الغنائي، وأكمل بعده المشوار الا انه عرج بعبقريته الى مجال المسرح الغنائي والشعري فراده هو الاخر واصبح متفردا فيه.

وقد نبع مسرح شوقي في تصوره الأساس من المسرح الرومانسي الاوروبي، وبخاصة شكسبير. والدليل على ذلك انه لم ينهج النهج الفرنسي على الرغم من ثقافته الفرنسية فلم يحافظ على القواعد الارسطية في الدراما من ناحية الحفاظ على الزمان والمكان والموضوع كما كان يفعل أساطين المسرح الكلاسيكي الفرنسي أمثال كورني وراسين وموليير. بل ان مفهوم المسرحية عنده كان سلسلة من المشاهد تحدث على أزمنة وامكنة مختلفة. كذلك فان شوقي لم يأخذ من المسرح الفرنسي سوى هذا الابهار بموضوعاته فقط دون الدخول الى مسارب الشكل والبناء والمعمار. كذلك نهل شوقي من التاريخ وهو الذي يمثل الاصالة التي نقلتها السنون الطويلة من القديم الى الحديث وصبها في وعاء المعاصرة من حيث الشكل والصياغة. فهذه كليوباترا الملكة المصرية القديمة ومآساتها، وليلى العامرية وقيس بن الملوح، شخصيتا الاصفهاني اللتان اورفهما كتابه الأغاني، وهذا قمبيز، وعنترة، والمعتمد بن عباد، وابنته بثينة، وعلي بك الكبير، ومماليكه. هذا هو التاريخ الذي عاشته الامة العربية في أزمنتها المختلفة، وهذا هو تراثها الاصيل، وهذه أصالتها، جمعه شوقي ونسج له الخيوط الدرامية ليصبح معاصرا لنا في شكل جديد نابع من القديم من خلال الفن الوافد، فن المسرح.

وقد تعرض شوقي وهو العملاق للنقد، سواء في شعره الغنائي من مدرسة الديوان التي تزعمها كل من العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، أم في مسرحياته من كثير من النقاد وعلى رأسهم العقاد. تناولوه من ناحية التاريخ، ومن ناحية الصياغة، ومن تغيير بعض حقائق التاريخ، ومن ناحية اختيار الموضوعات، ومن نواح كثيرة اخرى، ولكن ريادة شوقي للمسرح الشعري في الوطن العربي كانت العلامة البارزة التي وضعت شوقي على قمة الهرم المسرحي كما سبق ان وضعته على قمة الهرم الشعري في العصر الحديث.

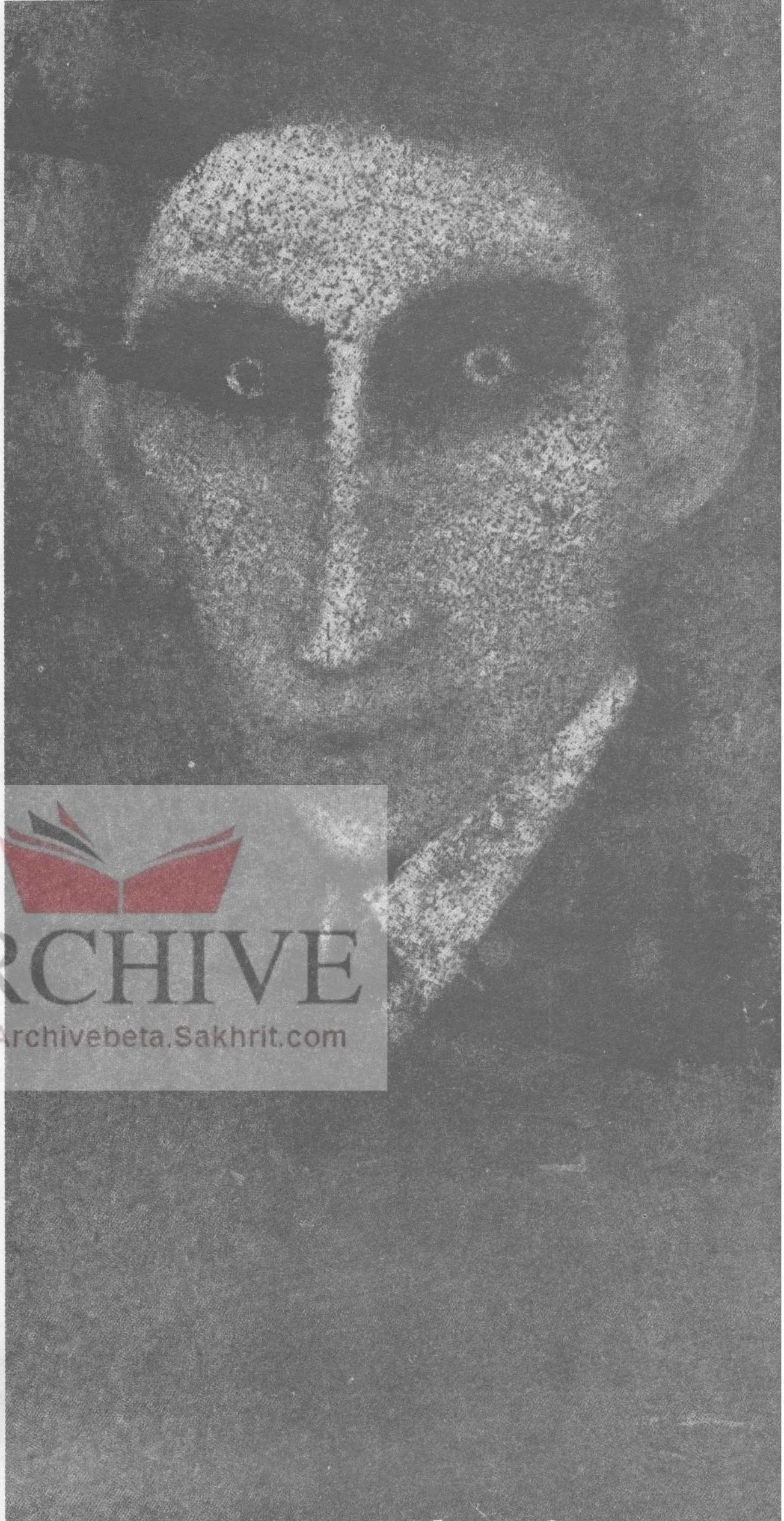
■ المصادر

● الكتب

١. المسرح: د. محمد مندور (دار المعارف) فنون الادب العربي، الفن التمثيلي.
٢. شوقي شاعر العصر الحديث: د. شوقي ضيف (دار المعارف) مكتبة الدراسات الادبية.
٣. احمد شوقي والادب العربي الحديث: د. طه وادي (دار روز اليوسف) اكتوبر ٧٣.
٤. صراع الاجيال في الادب: د. غالي شكري (دار المعارف سلسلة أقرأ ٤٣٠، ديسمبر ٧٧).
٥. مقالات في النقد الادبي: د. محمد مصطفى هدارة (دار القلم ١٩٦٥).
٦. مع شوقي: معاوية حنفي محمود (كتب ثقافية، الدار القومية للطباعة والنشر، اغسطس ١٩٦١).
٧. العرب والمسرح: محمد كمال الدين (كتاب الهلال العدد ٢٩٣ مايو ١٩٧٥).

● الدوريات

١. الهلال: عدد نوفمبر (عدد خاص عن امير الشعراء احمد شوقي).
٢. المجلة: العدد ١٤٤ ـ ديسمبر ١٩٦٨ (عدد خاص عن امير الشعراء احمد شوقي).
٣. الهلال: عدد اكتوبر ١٩٥٧ (بمناسبة مرور ٢٥ عاما على رحيل شوقي).
٤. الفنون: العدد الثالث ـ السنة الاولى ديسمبر ١٩٧٩: الاضحاك في مسرح شوقي.
٥. مجلة الدوحة: الاعداد ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥ (رواية البخيلة لامير الشعراء احمد شوقي).
٦. المجلة: العدد ١١١ مارس ١٩٦٦ (ندوة عن لماذا لم يعرف العرب المسرح؟)



كافكا: رؤيتان الى العالم

د. شاكر عبد الحميد

كلية الآداب - جامعة القاهرة

يقول هولبروك (Holbrook) ان المشكلة الكبيرة التي فشل الفكر الحر في رؤيتها بشكل واقعي مبعثها ان العديد من هؤلاء الذين قاموا بالتاثير في ثقافتنا كانوا من الافراد شبه الفصاميين، هؤلاء الافراد الذين تكون الاعتبارات الاخلاقية العادية بالنسبة لهم بلا معنى وغير مناسبة وقد أظهر فيربرين "Fairbrain" ان اشباه الفصاميين لديهم استبصارات نفسية كبيرة لأنهم يتصفون بانطوائية شديدة، ولا تكون المثبطات الداخلية المسببة للاكتئاب نشطة بالنسبة لهم، ومن ثم يمكننا ان نعرف من خلالهم قدراً كبيراً من المعلومات حول العمليات السيكولوجية العميقة.



بلزاك : الانتقام من الماضي

٥٩

من الخصائص المميزة لدى اشباه الفصاميين مايلي:

١ ـ الاحساس بالقدرة الكلية.

٢ ـ الاحساس بالانعزال والانفصال.

٣ ـ الانشغال بالعالم الباطني.

وقد تكون هذه الخصائص واعية وواضحة، لكنها تكون، وفقاً للمنظور التحليلي النفسي غالباً، ذات طبيعة لاشعورية ومتشابكة ومركبة مع عمليات التعويض وما يماثلها من المظاهر النفسية. الا ان اهم الخصائص المميزة السابقة هي عملية الانشغال بالواقع الداخلي ويكون هذا الانشغال موجودا، سواء كان هذا الانشغال تعويضاً عن الواقع الخارجي أم توحّداً معه أم من أجل فرض العالم الداخلي على العالم الخارجي.

ان المحاولات الاكثر حداثة لوصف السلوك الغريب لدى بعض المبدعين، ومن خلال مصطلح «شبه الفصامي»، هي محاولة انطوني ستور عام ١٩٨٣ للتمييز بين نوعين من اشباه الفصاميين: بلزاك الانبساطي المنطلق المرح المتجه للخارج والواقع الخارجي وكافكا الانطوائي المتحفظ المكتئب المتجه للداخل وللعالم الباطني.

وبلزاك

■ تضليل وعود المستقبل

يقول انطوني ستور معتمدا على بعض الكتابات عن بلزاك مثل كتاب أندريه موروا «بروميثيوس: حياة بلزاك» ١٩٦٥ وكتاب هربرت هنت «أونوريه دي بلزاك» ١٩٥٧ وكذلك الفصل الذي كتبه سومرست موم عن بلزاك في كتابه: عشر روايات ومؤلفوها» ١٩٥٤ أن بلزاك كان صاحب تكوين هوسي - اكتئابي كما كانت لديه عادة الكلام الكثير وبصوت مرتفع، وليس مجرد تكوينه الجسمي كان يدل على وجود بعض علامات الاضطراب النفسي لديه. فظروف نشأته ساهمت ايضا في حدوث هذا الاضطراب فقد وضع بلزاك عند ولادته (٢٠ أيار ١٧٩٩) مع حاضنة كانت تقيم في مكان بعيد عن منزل اسرته وكانت أمه نادراً ما تزوره هناك وكما قال أندريه موروا في كتابه «بروميثوس: حياة بلزاك» «فان بلزاك لم يغفر لأمه تركها له منفصلا عنها فقال: «من يخبرني عن ذلك الأذى البدني والنفسي الذي لحقني نتيجة مشاعر أمي الباردة ؟ ألم أكن سوى طفل جاء نتيجة واجب زواجي عابر ؟ هل كانت ولادتي مجرد صدفة كي أرسل الى حاضنة في بلدةٍ بعيدةٍ ويتم اهمالي بواسطة أسرتي لمدة ثلاث سنوات، وعندما عدت الى المنزل لم ادرك بأنهم يشعرون بأي أسى من أجل ما فعلوه معي». وفيما بعد كما يقول موروا فان بلزاك قد قال: «لم تكن لديَّ أم أبداً» ويقول «موروا» أن هؤلاء الاطفال الذين يشعرون بأنهم مرفوضون من قبل ذويهم دون أن يعرفوا لماذا، يتوقون اكثر من غيرهم للانتصار على العالم من أجل تعويض احساسهم العميق الجذور بالفقد المبكر الذي حدث لهم. وفي عمر الثانية تم ارسال بلزاك الى مكان آخر هو «أوراتوريان كوليج» في منطقة «فاندوم» حيث ظل هناك لمدة ست سنوات ولم يقم بزيارة أهله مرة واحدة خلال تلك الفترة. ووفقا لتصريحاته الخاصة فان والدته لم تقم بزيارته سوى مرتين خلال الاعوام الستة، هذا رغم ان المدرسة كانت على بعد ٣٥ ميلا فقط من منزل الاسرة، ويعد هذا دليلا آخر يضاف الى سلسلة الادلة الحقيقية التي تشير الى اهمال والدة بلزاك له، كما أنه لم يكن تتوفر لديه النقود الكافية في تلك الفترة بما يسمح له بمشاركة اقرانه العابهم وتسلياتهم. وأيا كان السبب - كما يقول انطوني ستور - فان بلزاك ظلّ طيلة حياته لا يشعر بالشبع، بل ظل في حالة جوع دائم للحب والشهرة كما لو كان هناك فراغ لانهائي بداخله لا تستطيع اية كمية من المدعمات الخارجية أن تملأه، وحين كان بلزاك تلميذاً في المدرسة كان يقول «سوف أصبح مشهورا»، وقام في وقت مبكر من حياته بتطوير فكرة أن الارادة يمكن أن تكون بلا حدود اذا تعلم الانسان فقط أن يكثف هذه الارادة ويقويها ويتابع اتجاهها. وفي مرحلة الشباب اعتقد بلزاك أن العالم عبارة عن غابة وأن النجاح يأتي للانسان الذي يقوم - مثل بطله فوترين - باستخدام الرجال والنساء كمخالب ويتابع اهدافه الخاصة من خلال حسابات لا تعرف الرحمة. وفي عام ١٨٢٠ كتب الى صديق له «قبل كل شئ يجب عليّ أن أمتلك سر القوة السحرية، يجب أن أجبر كل الرجال على إطاعتي، وكل النساء على حبي».. واتساقا مع مفهوم القدرة الكلية omnipotence الذي هو خاصّية ملازمة لأشباه الفصاميين فان حياة بلزاك قد كشفت عن بلورة كاملة لهذه الخاصية فلديه الاحساس بالقدرة على فعل كل شئ والحصول على كل شئ لكنه في نفس الوقت لم يكن راضياً عن أي شئ وكان في داخله يشعر بتعاسة وكآبة وانعزال شديد. قال بلزاك ذات مرة «ان رغبتي الوحيدة الشديدة هي أن أكون مشهوراً وأن أكون محبوباً». وقد حقق بلزاك هاتين الرغبتين لكن ذلك لم يمنعه من أغراق نفسه في العمل وذلك لأن الشهرة والحب لم يكونا كافيين لملء ذلك الفراغ اللانهائي الذي كانت تتأجج بداخله نيران الحرمان الاولى الخاصة برفض والدته له وبرود مشاعرها تجاهه.

■ مزاج متقلب

كانت هناك أدلة على تقلبات مزاج بلزاك فقد كان يعتقد أحيانا أنه كل شئ وأحيانا أخرى أنه لا شئ، احيانا يكون في حالة من المرح الشديد وأحياناً في حالة من الحزن العميق. وقد كان بلزاك يشير الى نفسه باعتباره «إبنا للتعاسة» وفي سن الخامسة والعشرين وجده اصدقاؤه يقف على متراس فوق كوبري على نهر السين يحدق في مياهه الهادئة، وقد صرح لصديقه بعد قليل أنه كان يفكر في الانتحار، وهذا التضاد والتناقض بين القسوة المتخيلة لدى بلزاك واعتقاده في امكانية استخدام الارادة لخداع الآخرين واستغلالهم من ناحية، ثم مشاعر الشفقة وسلوك الكرم الحقيقي في الواقع من ناحية أخرى هو أمر نمطي لدى أشباه الفصاميين وكما نلاحظ في الحياة فان الشخص المتسم بالمزاج الاكتئابي غالبا ما يكون رحيما وكريما بشكل غير طبيعي ويكون أيضا قادرا على ادراك حاجات الآخرين وتنبعث هذه الحالة في جانب منها من القلق الشديد النابع من رغبته في التسرية عن نفسه وأن يكون ذا حظوة وصاحب فضل وأن يعوّض عن فرحه المفقود بأفراح الآخرين، وهي حاجة لا تنتقص ابدا من الفضائل الايجابية لهذا السلوك. لكن بلزاك كان يظهر في كتاباته الجانب الآخر من هذه الفضائل بحيث كان يبدو أحيانا لديه أن المسايرة والتأييد الكامل للقوة والنقود هو فقط مايعنيه وأن الحب والعواطف الرقيقة اما انها لا توجد أو أنها تخدم كخطوات أو نقاط ارتكاز يقفز منها المرء الى الشهرة. والقول بأن طموح بلزاك كان مرضياً هو أمر لا يحتاج بالفعل الى التدليل عليه. وقد كتب مرة في صباه على قاعدة تمثال صغير كان يقتنيه لنابليون « ما لم تستطع احرازه بالسيف سأحققه بالقلم» وكل شئ كان بلزاك

يفعله كان أكبر من حدود حياته، وهي خاصّية هوسية انبساطية. فقد كان ينفق نقوده ببذخ شديد بحيث كان في حالة استدانة دائمة، وبعض الذين كتبوا عن حياته مثل سومرست موم قالوا بأن بلزاك كان يستطيع الكتابة فقط تحت ضغط الحاجة الى المال ومطاردة الدائنين له، وقد كان يكتب الى الدرجة التي يبدو فيها شاحبا ويوشك على التداعي. وفي مثل هذه الظروف

كتب بلزاك بعضا من أفضل رواياته، ولكن عندما كانت تحدث معجزة ولا يكون واقعا تحت وطأة هذه الظروف، وعندما يتركه السماسرة في سلام، وعندما لا يكثر الناشرون من مطاردته وازعاجه، فان موهبته كانت «تبدو وكأنها تروغ منه، فلم يستطع أن يضع كلمة واحدة على الورق» ويبدو الامر هنا كما لو كان بلزاك يستخدم الاستدانة،

وسيلة وحافزاً للكتابة وكان يعتقد دائما بأن الحظ الجيد سيكون حليفه من خلال الكتابة وقد حدث ذلك فعلا لكنه لم يستطع أن يستفيد من الامكانات الكبيرة التي توفرت له. ويبدو أن خياله الهوسي المليء بأفكار العظمة قد قام بشكل دائم بتضليل وعود المستقبل من أجل واقعية الحاضر. لقد كان بلزاك دائماً على يقين بأن كتابه القادم سوف يغطي تكاليف مظاهر اسرافه الكبيرة التي كانت - كما يقول انطوني ستور - محاولات لتعويض نفسه عما كان قد فقده في طفولته المبكرة .. ان الشيء الحقيقي هو أن بلزاك قد رسم صوراً أدبية كبيرة وجيدة لحالات الخداع والكذب والنفاق والاستغلال التي نجدها في الحضارة الحديثة، ولم يقم بلزاك فقط بسبر أغوار التعاسة والفساد ولكنه كشف أيضا عن المنابع الداخلية في الشخصية الانسانية. وقد يصل بعض النقاد الى استنتاج بأن حب الاب جوريو (في رواية ابنة البخيل لبلزاك) كان ثمرة للرأسمالية مثلما كان بخله كذلك أيضا. لكن الشيء الذي يعنينا اكثر هو أن بلزاك لم يستطع أن يقف أثناء ابداعاته عند حدود الحياة المباشرة فقط بل أن خياله النشط قد استخدم خبراته كمواد يسيطر عليها ويعطيها شكلا جديدا وقد كانت شخصياته حية ليس لانها مشتقة ومحدودة بالظروف التي تعيش فيها ولكن لأن هذه الشخصيات استطاعت أن تمنح بيئاتها توجيهات جديدة ودلالات جديدة.

■ ٢٩ مسودة لرواية واحدة

لقد انعكست تقلبات مزاج بلزاك في حياته بشكل كبير لكن أعماله اتسمت في عمومها بالرؤية المتماسكة والاتجاه المحدد. لقد تقلب بلزاك بين ملذات العمل وملذات اللهو، وقد اتسم سلوكه فيهما معا بالتطرف. فعندما كان يعملُ كان برنامجه يتشكل على النحو التالي: العشاء في الساعة السادسة بعد الظهر ثم النوم حتى الواحدة (صباحا) والعمل حتى الثامنة (صباحا) ثم الراحة حتى التاسعة والنصف (صباحا) ثم يتناول قدحا من القهوة ويعمل ثانية حتى الرابعة عصرا، ومنذ الرابعة حتى العشاء في السادسة مساء قد يستقبل بلزاك زواره أو يذهب خارج المنزل أو يغتسل ثم تبدأ الدورة ثانية. وقد كان بلزاك يستطيع أن يحافظ على هذه الدورة لعدة أسابيع واثناء حالة العمل يتناول القليل من الطعام والشراب، ولكن هذه الفترات المقتصدة في الطعام يتم استبدالها فيما بعد بحفلات صاخبة يستطيع بلزاك أن يفرغ فيها في جوفه أربع زجاجات من شراب الفوفري Vauvray دون ظهور أي أثر عليه، كما أنه يلتهم بنهم حد الامتلاء والتخمة كميات كبيرة من محار البحر وشرائح اللحم. ومن الاشياء النمطية المعروفة عن انبساطية بلزاك القريبة من الهوس انه قد اتخذ لنفسه شعاراً غير شعار أسرته، كما أنه اضاف الى اسمه المقطع de (دي) ليكون (أونوريه دي بلزاك) رغم عدم وجود هذا المقطع في اسمه الاصلي، وذلك حتى يظن الناس انه ينتمي الى عائلة نبيلة، بله كان يرتدي ملابس فاخرة تماما وقام بتأثيث بيته بشكل يدل على الثراء الفاحش الذي لم يكن حقيقياً في واقع الامر. وقد كان بلزاك يتكلم كثيرا، ورغم أنه كان كريماً ومضيافاً ومسلّياً فانه كان يكون في احسن حالاته عندما يجلس على الارض ورغم أنه كان يقوم بعمله بطريقة شاقة وعنيفة فانه نادراً ما كان يفي بالتزاماته ومواثيقه. وقد كان هذا يرجع في جانب منه الى انه كان يقوم بتصحيح واعادة تصحيح مخطوطات روايته عدة مرات. وقد كان هناك تسع وعشرون مسودة لروايته (بيريتا) pierrett. وقد كان بلزاك يخترع حكايات مبالغ فيها حتى حول ممتلكاته وأشيائه المنزلية. فالخاتم الذي اعطي له في فيينا قال بأنه كان مسروقا من ملك المغول، وقهوته التي يحتسيها كانت تحتاج بصفة خاصة أن تكون من تركيبة فريدة، وقد أكد أن الشاي الذي كان يتناوله كان جزءا من هدية قدمها امبراطور الصين الى امبراطور روسيا وقد قام على رعاية نباتات الشاي كبار الموظفين في الصين وقامت العذارى قبل الفجر بقطف أوراقه ثم حملنه مع أغنية خاصة والقينه عند أقدام الامبراطور. وقد كانت عصا المشي التي يعتمد عليها بلزاك مطعمة بالجواهر الثمينة.

عندما مات في الواحدة والخمسين كان مديناً بحوالي ٨٣٥٠٢ فرنك رغم أن ممتلكاته الثمينة كانت تقدر بضعف هذا المبلغ ويوضح أنطوني ستور أن الميكانزم الدفاعي الهوسي يكمن في حقيقة الأمر في انه يعمل لفترة طويلة من أجل حماية الفرد ضد الاكتئاب الذي هو خاصّية أساسية تكمن وراء الهوس والتظاهر بالمرح، فاسراف بلزاك وافراطه وبهرجته وزهوه وتكبره وعاداته كانت كلها محاولات لتقوية عاطفة اعتبار الذات لديه، والجهد الهائل للأعمال الكبيرة التي لم تكتمل لديه كان مرتبطا

بتصورات خيلائية تتصف بالميل نحو العظمة. فبعض الكتاب يكتفون بالكتابة عن قطاع صغير من المجتمع وقد يفشلون اذا خرجوا عن هذا القطاع وكتبوا عن غيره. أما بلزاك فأخذ على عاتقه الكتابة عن المجتمع ككل، عن الحالة الانسانية الكلية باعتبارها موضوعه الخاص والكوميديا الانسانية التي هي عمله الكبير، ما حاولت أن تعبر عن هذه الحالة وقد كان بلزاك يقول «باستطاعتي أن أحمل مجتمعا باكمله في ذهني» وقد توفرت لبلزاك معرفة فنية مدهشة تقوم على أساس الملاحظات التفصيلية للواقع. وعندما كان يصف كيف كانت الطبقات الفقيرة تعيش أوكيف يعمل المرابون أو يقوم الصحفيون بأعمالهم فان المرء منا لابد وأن يتوفر لديه اليقين بأن بلزاك كان يعرف جيداً ما يكتب عنه، وقد توفر لديه حب كبير للحقيقة. وقد كان خياله شديد الخصوبة، لكنه كان خيالا يستمد جذوره من أرض الواقع الخصبة، وقد كانت شخصياته تكثيفات وتضخيمات لمظاهر الواقع المحيطة به. ويقول أنطوني ستور أن كون شخصيات بلزاك اكبر مما هو متاح في الواقع هي سمة من سمات التضخيم الهوسي لكن هذا التفسير في واقع الامر ليس هو التفسير الوحيد الذي يمكن طرحه لفهم ما فعله بلزاك. فكما يقول «البيريس» في كتابه «تاريخ الرواية الحديثة» أن الرواية عرفت في ذلك الوقت إغراء الكلي، أي ملحمة «الحياة»، وسجلها الحياة الكلية ذات الاشكال العديدة التي لا تقاس. وهذه الرواية «الكلية»، التي هي اكبر أحلام العصر - توازي حلم العلم الكلي (لدى تين) وحلم التقدم الجبري (ميشليه ورينان) ووحدة الفكر (هيجل) وهي تعود في جذورها، من الناحية التاريخية الى ولتر سكوت. فهذا المؤلف المجدّ البارد بعض الشئ فكر في أن يجمع «كل المطامح المشتتة للرواية وكان الموحي لمنزوني وبلزاك». اذن فالميل للكلّية والرواية الكلّية الشاملة كانت خاصية فرضتها طبيعة التطور في فن الرواية وهو تطور حاول أن يكون مواكبا لشكل الحياة ونزعتها نحو التفتح والكلية والاستطلاع والمعرفة الشاملة وهي نزعة ميزت الفكر في اوربا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى حد كبير وقد كان بلزاك أحد كبار الممثلين لهذه النزعة. وكما كتب بودلير فانه: «من قمة الارستقراطية الى المستوى الادنى للدهماء، كان كل الممثلين في الكوميديا الانسانية أكثر اندفاعا نحو الحياة واكثر عنفاً ومكراً في صراعاتهم واكثر معاناة من الحظ العاثر واكثر شراهة في ملذاتهم واكثر ملائكية في تضحياتهم من تلك الافعال التي يمكن أن نشاهدها في كوميديا الواقع الحقيقي». لقد دافع بلزاك كما يقول «جورج لوكاتش» عن التكامل والتكافل الانساني وعن سلامة الانسان في المجتمع الرأسمالي الكبير الذي بدأ في فرنسا خلال نهضتها الحديثة. وقد رأى بلزاك أن هذا التطور رغم مايشتمل عليه من تفكك وتحلل للفرد فانه يمثل مستوى أعلى من التطور مما كان متاحا أثناء النظام الاقطاعي أو شبه الاقطاعي الذي كانت تتم عملية تقويضه والقضاء عليه. وقد رأى بلزاك أن هذا التقدم قد جلب الانعزال والانحلال للانسان وباسم الدفاع عن وحدة الانسان وتكامله شعر بلزاك بالكراهية تجاه هذا التقدم.

ان رؤيته الاجتماعية والسياسية الواعية تمثل هذا التناقض غير المحلول لدى بلزاك المفكر، فمن خلال دراسة وتمثيل العالم بواسطة واقعية موضوعية أصيلة لم يصل بلزاك فقط الى القيام بعملية انعكاس دقيق لجوهر عملية التقدم بما تشتمل عليه من مظاهر ايجابية وسلبية ثم انعكاس ذلك على عمله، وإنما حفر بعمق في أغوار ذاته لسبر جذور انفعالات الحب والكراهية لديه. وقد كان بلزاك المبدع بشكل عام يرى أفضل وأعمق من هؤلاء المفكرين السياسيين اليمينيين. وقد كان قادرا على تحديد التناقضات الكامنة في قلب النظام الاقتصادي الرأسمالي وكذلك المشكلات المصاحبة للحضارة الرأسمالية.

المسألة اذن ليست هي تربية بلزاك المبكرة وحرماناته واحباطاته ورغباته المبكرة غير المشبعة فهناك الالاف من البشر الذين يمرون بمثل هذه الخبرات، فالعوامل النفسية العقلية المزاجية والتربوية كلها تتفاعل في تكوين وعي الفنان، لكن هناك أيضا خياله وطموحاته وقدراته الخاصة واللحظة التاريخية التي يعيشها الوسط الحضاري والثقافي الذي ينشأ فيه. يصدق هذا في حالة الفنان الانبساطي مثل بلزاك كما يصدق في حالة الفنان الانطوائي مثل كافكا وتفصيل ذلك يتطلب منا أن نولى كافكا بعض الاهتمام الذي قمنا به بالنسبة لبلزاك.

■ كافكا: الخوف من الماضي

تشتمل كل أزمة نفسية كما يقول ايريك اريكسون على مكونين أحدهما ايجابي والآخر سلبي. واذا كان الصراع الذي يمر به الفرد ذا طابع يرضي حاجات الفرد وكان لهذا الفرد تأريخ من الانجاز الفردي فان المكوّن الايجابي للأزمة (أي الثقة الاساسية والاستقلال) يتم امتصاصه بشكل جيد في الذات الناشئة المتنامية الى حد كبير ثم يتم تطويره بعد ذلك بشكل صحي، ويحدث العكس اذا كان الصراع يستمر أو ينحل بشكل غير مقنع وغير مشبع لحاجات الفرد وأن الذات النامية قد يتم تدميرها، ويتضخم الدور الكبير الذي يلعبه المكوّن السلبي للأزمة والصراع (أي عدم الثقة والخجل والشك) في تشكيل الشخصية فيما بعد. ان الطفل الانساني يولد في خضم هذا العالم وهو لا يمتلك قوة دفاع ذاتية وهي حالة تجعله حساسا معرّضاً للاذى من الناحيتين الجسمية والعقلية واذا تم اشباع حاجاته الاساسية بشكل جيد فانه يكتسب الثقة والاحساس بالأمان، وهذا ما دعاه

ايريكسون بالاحساس بالثقة الاساسية Basic trust أما اذا لم تشبع حاجات الطفل بشكل جيد أوكانت تشبع في البداية ثم حرم منها بشكل مفاجئ كما في حالة موت الأم أو تركها لطفلها مثلا أو قسوة الاب فانه من المحتمل أن يكوّن الطفل بداخله احساساً بعدم الثقة في البشر بحيث يشعر أنه من المثير للخطر بالنسبة له أن يكوّن علاقات أخرى مع الناس مادامت العلاقات التي يكوّنها يتم قطعها وتؤدي الى حرمانه من الاشباعات التي كان يستمتع بها معهم. بمعنى آخر، أن الاحساس الخاص بكون المرء محباً ومحبوباً عادة ما يكون محاطاً بمشاعر القلق والخطر، وعادة ما يحدث أن يتجنب هؤلاء الافراد في مرحلة الرشد اقامة علاقات عاطفية كاملة أو مستمرة حيث أن العلاقات العاطفية أيا كان نوعها ترتبط باعطاء معنى للحياة. وهؤلاء الافراد يميلون في حالات كثيرة الى رؤية الحياة على أنها لا معنى لها ماداموا يفتقدون فيها بشكل دائم العلاقات العاطفية الجيدة ومن ثم يميل هؤلاء الأفراد الى البحث عن معنى للحياة في الأشياء وليس في الأشخاص وهي حقيقة تبدو شديدة الارتباط بالابداع.

الشئ اللافت للنظر أنه بينما حرم بلزاك من عطف أمه وحدبها عليه وقد اتسم سلوكها كثيراً بالقسوة حياله، فان كافكا قد عومل كثيرا بقسوة من قبل والده، فكثيرا ما عنفه وضربه ووضعه في شرفة المنزل حتى يمنعه من البكاء أو إحداث الضوضاء ليلاً، وفي الأجواء الباردة. وظلت ذكرى هذه الايام المبكرة تحوم في ذاكرة كافكا وكتاباته، وقد تضخمت لديه صورة أبيه لتصبح بديلاً رمزياً لكل صور السلطة التي شعر بالانسحاق أمامها وأراد أن يهرب منها متحوّلاً الى حشرة، كما يبدو ذلك في قصة «المسخ». انها رغبة داخلية في الاختفاء والانزواء والهروب من عالم شديد القسوة يحاصر الفرد ويضطهده ويقلب حياته جحيماً، وفي الكثير من أعماله الروائية يصف كافكا هذا العالم الكابوسي الغريب. ففي رواية «المحاكمة» يصف كافكا كيف تم القبض على «جوزيف . ك» وأخذ متهماً بجريمة لا يعرف عنها شيئاً وكيف تتم عملية احضاره ومحاكمته أمام محكمة غريبة شديدة الغموض تعكس غرابة وغموض العالم النفسي والاجتماعي الذي عاناه كافكا وأراد أن يصوّره بشكل رمزي. وكما يقول «ماكس برود» كاتب سيرة كافكا فان كافكا حاول أن يصف أباه في خطاب كتبه له وهو في السادسة والثلاثين وقد حمّل كافكا أمه خطاباً إلى أبيه الذي لم يستلمه، بيد أنه كان قد كتب منه نسختين، ارسل واحدة منها لامه وترك الأخرى حتى اكتشفها ماكس برود ونشرها عام ١٩٤٨. في هذا الخطاب يصف كافكا علاقته بأبيه الذي كان يشعر بقوته الكبيرة وضعفه ازاءه وعدم كفاءته ومشاعر ذنب غير معقولة عانى منها بسببه وقد كان كافكا يشعر بأن ذلك هو ضعفه الخاص، طبيعته الخاصة مثل طبيعة أبيه المتعجرف المغرور الذي قام بمحاولات كثيرة لمنع زواجه من (فيليس باور) التي أحبها كافكا واستمرت علاقته بها مدة طويلة وان كان أغلبها من خلال الخطابات، وهي علاقة شبيهة مع الفارق بعلاقة بلزاك بمدام «دي بيرني» التي كانت أكبر منه في السن بسنوات كثيرة بل أكبر من أم بلزاك أيضا. لكنها كانت تمثل العواطف والمشاعر التي حرم بلزاك منها في طفولته المبكرة، وبشكل عام وغير قابل للاستبعاد أو الازالة. فان والد كافكا بدا له عملاقاً ضخماً قوياً لا يقاوم بينما كان يرى نفسه أمام أبيه ضعيفا خائفا هشا. ومن المقاطع التي جاءت في رسالته الى ابيه التي افترض كافكا وتخيل وكتب بداخلها بعض الردود التي توقع أن يجيب بها أبوه على تساؤلاته واستفساراته ما يلي: «أعترف بأننا قد صارعنا بعضنا بعضا، لكن هناك نوعين من الصراع، هناك أولا صراع الفرسان حيث يختبر فارسان خصمان قوة بعضهما البعض، كل واحد منها يقف على أرضه ويفقد كل شئ أو يكسب كل شئ لنفسه. ثم هناك ثانيا صراع الطفيليات والحشرات الضارة التي لا تكتفي بالعض ولكنها أيضا تمتص الدماء التي تعيش عليها. انها في الواقع تمثل الجندي المرتزق وهذا ما أنت عليه بالفعل. انك لم تستطع مواجهة الحياة، لكنك من أجل أن تضع نفسك في حالة من الراحة وتنعم بالسكينة وتتخفف من المسؤولية ولوم الذات أو تأنيب الضمير تحاول أن تثبت أنني قدسلبتك قدرتك على مواجهة الحياة ووضعت هذه القدرة في جيبي». وفي مقطع آخر كتب كافكا عن فشله في اتمام زواجه وفسخ خطبته وقام بمقارنة نفسه بأبيه، فهو لا يمتلك أي شئ، بينما يمتلك أبوه كل شئ «ان العقبة الرئيسة أمام زواجي هي ذلك الاعتقاد والذي لم استطع لمدى طويل من الزمن أن أستاصله من نفسي، وهو أنه اذا كان على المرء أن يحتفظ بأسرة يكون على رأسها، فان ما هو ضروري في هذه الحالة هو ما أعرف جيدا أنك تمتلكه، أي كل شئ معا في نفس الوقت. الاشياء الجيدة والسيئة المتحدة بداخلك بطريقة عضوية من خلال القوة واغراء الآخرين، الصحة وبعض الافراط، الفصاحة والتحفظ، الثقة بالذات وعدم الرضا بالنسبة لأي شخص آخر، الاحساس بالتفوق على العالم والاستبداد، المعرفة بالعالم وعدم الثقة في أي شخص فيه، المزايا والعيوب المرتبطة بها، كما هو الأمر في الصناعة: قوة التحمل، حضور الذهن والشجاعة، وفي مقابل هذه الخصال لا أمتلك انا في الغالب أي شئ منها».

■ عالم غامض او بارد

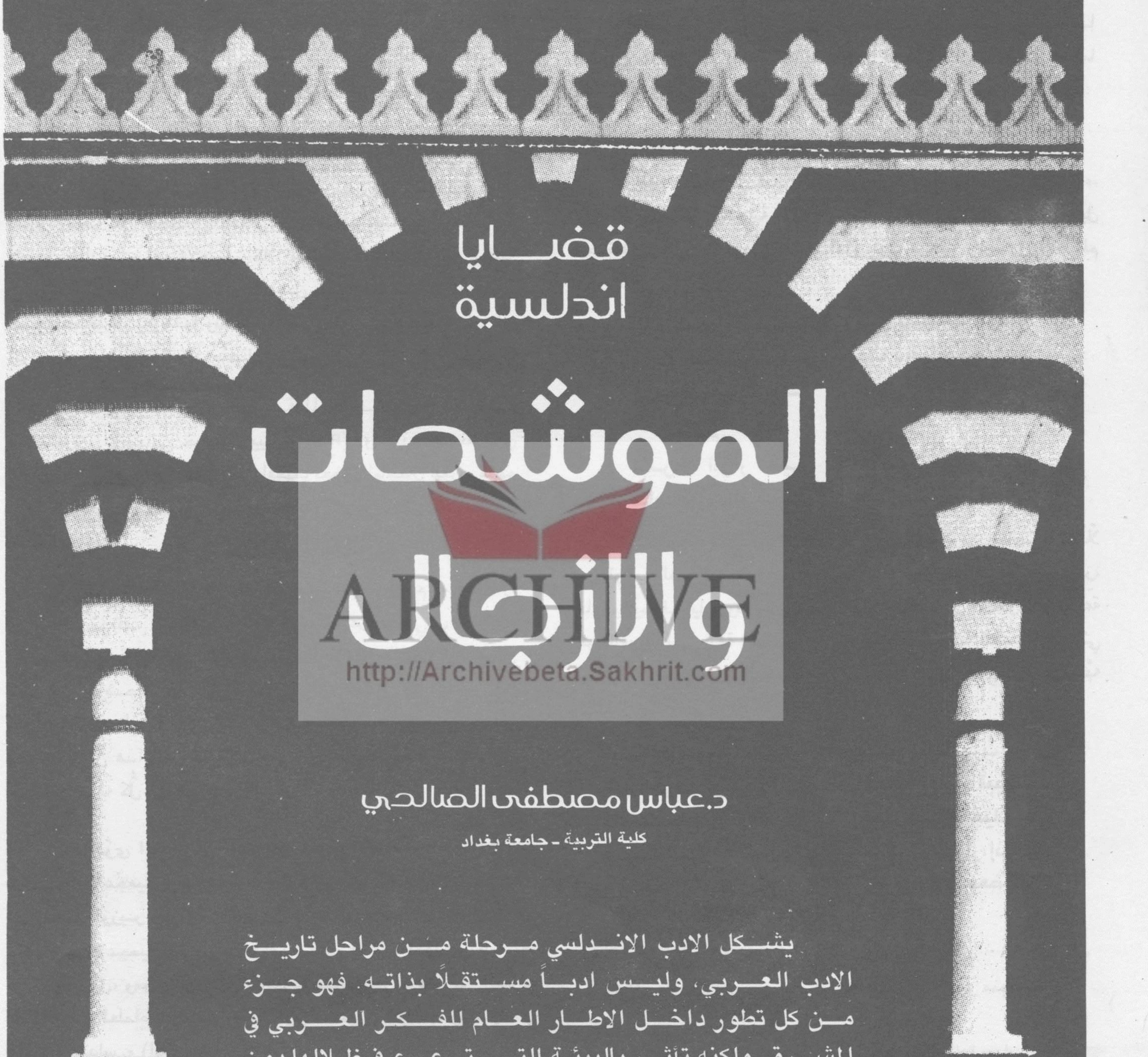
هذا الاحساس الشامل بالضعف والخوف وعدم الجدارة ظهر في العديد من كتابات كافكا وفي مذكراته أيضا. فقد كتب كافكا في مذكراته بتاريخ ٣ شباط ١٩٢٢ يقول «انني عاجز تماما عن النوم، تعذبني

الاحلام وتقض مضجعي كما لو كانت تنبش بأظافرها بداخلي بحثا عن مادة صعبة عسيرة المنال مطمورة هناك في الأعماق، ان هناك ضعفاً ونقصاً خاصاً بي يكمن بداخلي، انه واضح ومميز بدرجة كافية لكنه يصعب وصفه، انه مركب من الجبن والتحفظ والثرثرة وانكسار القلب، ومن خلال ذلك أحاول أن أحدد شيئاً خاصاً بي، ان مجموعة عوامل النقص التي أعانيها والتي تتجمع معاً لتقوم بتشكيل مكوّن واحد بارز وواضح للنقص الذي أعانيه (والذي لا يستطيع أن يفعل شيئا في مواجهة النقائض المثيرة للأسى مثل الكذب والتفاهة)، هذا المكوّن هو ما حفظني من الوقوع في براثن الجنون ولكنه منعني ايضاً من القيام بأية مبادرة او حركة للأمام، ولأنه حفظني من الجنون فقد قمت بتهذيبه وتشذيبه، وبعيداً عن الخوف من الجنون فقد ضحيت بكثير من الفرص التي أتيحت لي وقد كنت الخاسر بالتأكيد في كثير من الصفقات، لانه ليس من الممكن عقد اية صفقات او اتفاقيات عند هذا المستوى من الخوف وبالاضافة الى ذلك فان هذا التراخي والكسل، لم يمنع أو يتداخل مع العمل الشاق الذي كان يتم ليلاً ونهاراً لتحطيم كل عقبة ولاضاءة الطريق وبالنسبة لهذا الأمر فانني اكاد أن أصاب بالجنون، لانه كي تقوم بمغامرة أو حركة يجب أن تكون لديك الرغبة في القيام بذلك، وانا لم تكن لدي مثل هذه الرغبة من قبل . ان أعمال كافكا المختلفة مثل (المحاكمة) و (القلعة) و (امريكا) و(التحولات) و(المسخ) والرسائل والمذكرات ومستعمرة العقاب وغيرها يبدو العالم فيها بارداً غامضاً مهدداً للذات الضئيلة المحاصرة الهاربة الخائفة التي تهاجمها أشباح شيطانية ويحيط بها العبث من كل جانب.

■ كافكا ضد بلزاك

قلنا ان بلزاك كان من ناحية التركيب الجسمي شبيهاً بالنمط المكتنز Pyknic الذي يتسم ببنيان جسمي قوي ووزن كبير وحب كبير للحياة وشراهة في عب ملذاتها، أما كافكا فكان أقرب الى النمط الواهن أو النحيل Asthenic، وصاحبه يتميز ببناء جسمي ضعيف طويل يصفه كرتشمر بأنه «يُعاني من نقص في نموّ (الثخانَة) في جميع أجزاء الجسم والوجه والعنق والجذع والاطراف وفي الأنسجة كافة، الجلد والدهن والعضلات والعظام والجهاز الدوري كله وهو عموما شخص نحيف ضيق البناء، يبدو أطول مما هو عليه، ضيق الكتفين تتدلى منهما ذراعان نحيفان من عضلات رفيعة بين عظام رقيقة وصدر مستو طويل ضيق نستطيع أن نعد الاضلاع من خلاله»

هذه إحدى صور التناقض بين بلزاك المكتنز وكافكا النحيل، لكن هذه مجرد ملاحظة عابرة، الشئ الأكبر أهمية هو تلك الخصائص السيكولوجية التي ميزت هذين الكاتبين المهمين. فبلزاك حرم من عطف أمه وكافكا عومل بقسوة من خلال أبيه، أي حرم من عطفه أيضا،لكن الحرمان من الأم أدى ببلزاك الى الاتجاه للخارج، للعالم الذي حرم منه وأراد أن يشبع نهمه وجوعه الأبدي له، أراد أن ينال كل متعة حسية حُرم منها في الطفولة بشكل مضاعف في مرحلة اليفاعة والنضج. أما كافكا الذي واجهه العالم بقسوة أبيه، فربما نتيجة لاحساسه بالصراع بين قسوة أبيه وعطف أمه التي تبدو كثيراً غائبة عن الصورة فضّل الاتجاه الى الداخل، الى عالم الباطن اكثر. ان بلزاك انبساطي المزاج انبساطي الكتابة وكافكا انطوائي المزاج انطوائي الكتابة، ونحن لا نقول هنا بأن هناك علاقة مرآوية مباشرة بين المزاج السيكولوجي الداخلي والكتابة بوصفها فعلاً ابداعياً خارجياً لكنها على الاقل موجودة بشكل واضح لدى هذين الكاتبين. انبساطية بلزاك جعلته يفضل الاتجاه نحو العالم الخارجي يأخذ منه شخصياته وتكون هذه الشخصيات في أعمال بلزاك كثيرة ومتنوعة، اتجاه العين الابداعية الراصدة هنا يسير من الداخل الى الخارج حيث توجد شخصيات كثيرة تتحايل على الحياة، تحبها وتكابدها وتعاني عنف المشاعر وتعبر بشكل صريح عن مشاعرها وأحلامها واحباطاتها، بعكس كافكا.فالعالم الخارجي لديه غامض وغارق في الكآبة والعبث وتحيط به الظلال الكابية المهددة من كل جانب، وبينما توجد في أعمال بلزاك شخصيات كثيرة تتفاعل معا فانه توجد في اعمال كافكا بصفة عامة شخصية واحدة محورية خائفة ومبتعدة، منطوية ومنسحبة. فالعالم الخارجي يخيفها ويحبطها فتندفع نحو الداخل وتغرق في الأحلام والأوهام والتهويمات والكوابيس والهلوسات والخداعات البصرية والسمعية أما الشخصيات الأخرى فلها أدوار ثانوية أو أنها تعمل على تضخيم الحالة وتجسيم الدلالة. ان العين الابداعية الراصدة لدى كافكا تتجه من الخارج الى الداخل بعكس عين بلزاك الراصدة التي تتجه من الداخل الى الخارج. بالطبع توجد تفاعلات لدى الكاتبين بين عالمي الداخل والخارج لكن كمية الباطن الداخلي اكثر في حالة كافكا بينما كمية الواقع الخارجي أكبر في حالة بلزاك. لقد حاول بلزاك أن ينقذ المجتمع أما كافكا فحاول انقاذ الفرد. والتصميم الفني لدى بلزاك هو تكوين انتشاري أوركسترالي يقوم على أساس توزيع الادوار على أكبر عدد من الافراد يساهمون جميعا بأدوار متفاوتة في حمل كليّة العمل، مثلما يساهم أعضاء الفرقة الموسيقية في تنفيذ مقطوعة اوركسترالية. أما التكوين أو التصميم الفني لدى كافكا فهو تكوين مركزي أو انفرادي أشبه بالعزف الانفرادي حيث تقوم الشخصية الوحيدة المنفردة المنعزلة الخائفة بتنفيذ مقطوعة خاصة بلحن مأساوي حزين.



قضايا اندلسية

الموشحات والازجال

د. عباس مصطفى الصالحي
كلية التربية - جامعة بغداد

يشكل الادب الاندلسي مرحلة من مراحل تاريخ الادب العربي، وليس ادباً مستقلاً بذاته. فهو جزء من كل تطور داخل الاطار العام للفكر العربي في المشرق، ولكنه تأثر بالبيئة التي ترعرع في ظلالها دون ان يفقد الخصائص الاساسية للادب العربي.

لا يكاد يختلف الباحثون في ان اصل الموشحات اندلسي على الرغم من الوهم الذي ساور أذهان البعض فذهب جازماً الى مشرقية هذا الفن، وأعني نسبة موشحة «أيها الساقي» الى الشاعر العباسي عبد الله بن المعتز (٢٤٩ ـ ٢٩٦ هـ) ولكنَّ الدارسين حسموا الأمر لصالح ناظمها الحقيقي ابي بكر محمد بن زهُر الاشبيلي (٥٠٧ ـ ٥٩٥ هـ) وبقي الاختلاف في أصل هذا الفن، إذ كان الباحثون ـ ومازالوا ـ منقسمين الى رأيين بارزين، ونقرأ لكل فريق منهم، ونقف على الحجج والأدلة، ونكاد نقتنع بها حتى نقرأ أدلة الفريق الثاني. وواقع الأمر ان كلا الفريقين لا يملك الأدلة النقلية الحاسمة لكي يقدم الرأي المسكت، بل نجد كلًّا منهما يعمد الى مسائل صغيرة، يعرضها ويناقشها، ثم يحاول أن يخلص منها الى تقرير قضية خطيرة تتصل بأصل الموشحات.

إنّ فريقاً يذهب الى اسبانية الموشحات، وفي مقدمتهم المستشرق، الاسباني خوليان ريبيرا (Ribera)، وتلميذه المستشرق غارسيا غوميز (Garcia gomez) وقد وافقهما بعض الباحثين العرب منهم د. عبد العزيز الأهواني، ود. مصطفى عوض الكريم، وبطرس البستاني[1].

إنَّ هؤلاء اعتمدوا على نقاط محددة في مذهبهم، منها: ان الموشحات تختلف اختلافاً بيناً عن فنون الشعر العربي في المشرق؛ لكونها استجابة لبعض متطلبات الفن الغنائي. وثانيها: أنَّ اوزان قسم من الموشحات غير جارية وفق اوزان الخليل. وثالثها: ان فن الموشحات قد ظهر في الاندلس، وحذقه الأندلسيون واحبّوه، لذا ذهبوا الى انَّ هذا الفن تقليد لشعر غنائي اعجمي كان منتشراً في الاندلس عرفه كلٌّ من العرب والاسبان[2].

ومما قوّى اعتزاز هذا الفريق برأيهم اكتشاف مجموعة من الخرجات الأعجمية، وعددها ست وعشرون، في كتاب «عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس» لعلي بن بشرى الغرناطي، فضلاً عن الخرجات الاعجمية التي وردت في موشحات عبرية نظمها ابن النغرلة، وابن جبيرول، وموسى بن عزرا، ويهودا هاليفي وغيرهم، لذا انبرى جماعة من العلماء لدراستها، ومن اولئك شتيرن (Stern)، ونشرها في مجلة «الاندلس» (العدد ١٣ سنة ١٩٤٨)، وغارسيا غوميز، ونشرها في المجلة المذكورة (الاعداد: ١٤ سنة ١٩٤٩، ١٥ سنة ١٩٥٠، ١٧ سنة ١٩٥٢، ١٩ سنة ١٩٥٤)، بل جزم غوميز بأنَّ تلك الخرجات المشتركة بين الموشحات العربية والموشحات العبرية أغانٍ قصيرة باللهجة الرومانسية كانت شائعة، وانه على هذه الاغاني بنيت الموشحات[3].

وقبل ان ننصرف الى الحوار مع هذا الفريق ينبغي ان نذكر الرأي الآخر الذاهب الى ان الموشحات تطوير للشعر المشرقي، واعتنق هذا المبدأ جلّ الباحثين العرب، وبعض المستشرقين، في طليعتهم نيكل.

وقد استرسل الفريق الثاني في سرد محاولات شعرية جرىٰ فيها الخروج على النظام المألوف، وغاصوا في أعماق التاريخ، مبتدئين بما ينسب الى امرئ القيس من محاولة تشبه الموشحة الى حدٍ ما، مطلعها:

توّهمتُ من هندٍ معالم أطلالِ ... عفاهُنَّ طولُ الدهرِ في الزمنِ الخالي

وأنّهم تلمّسوا في شعر الترقيص، وتشجيع المحاربين، والحداء، والابتهاج ملامح استجابة الاوزان والقوافي لدواعي الطرب والغناء، بل وجدناهم يثبتون نصوصاً ردّدها أهل يثرب ترحيباً بالرسول الأعظم (ص):

طلعَ البدرُ علينا ... منْ ثنيّاتِ الوداعِ
وجبَ الشكر علينا ... ما دعا للهِ داعٍ
أيّها المبعوثُ فينا ... جئتَ بالأمرِ المطاعِ

وقولهم:

أشرقت أنوار أحمدْ ... واختفت منها البدورْ
يامحمد ياممجّدْ ... أنت نورٌ فوق نورْ

كذلك وجدوا في محاولات الوليد بن يزيد وغيره من معاصريه تحلّلاً من قوالب الشعر وموضوعاته التقليدية، فهو «ينفلت من عمود الشعر، فاذا به يصف أيامه ولياليه يلتزم في البيت الواحد من المقطوعة مجموعة من القوافي المتشابهة المتناغمة»[4]، وعدّوها توطئة للمسمطات التي جعلوها مرحلة نحو الموشحات، ومن ذلك شعر الوليد الذي اعلن فيه حبّه للملذات وتعداده اياها:

أحبُّ الغناءَ وشربَ الطِّلاء ... وأُنس النساءِ وربَّ السّوَرْ
ودلَّ الغواني، وَعَزفَ القيان ... بُصبحٍ يماني، قُبيلَ السحَرْ
فاما الصباحَ، فهمّي القِداح ... وخيلٌ شَواحٍ، جيادٌ ضُمَّرْ
ونِصْفَ النهار، عراكُ الجواري ... وحلُّ الازار، إذا نبتهرْ
وأماالعشيّ، فامرٌ جليّ ... وقتلُ الكميّ، بعضَبٍ ذكَرْ

ثم يتلقى الشاعر آدم بن عبد العزيز (ت ١٦٠ هـ) تلك المحاولات ويحاول ان ينهج اسلوبها بابيات في الخمر منها:

اسقني واسقِ خليلي ... في مدى الليل الطويلِ
قهوةً صهباءَ صرفاً ... سُبيت من نهر بيلِ
لونها اصفرُ صافٍ ... وهي كالمسك الفتيلِ

ويلاحظ أنه بعد توطئته بالفعل «قُلْ» يأتي ببيتين يقومان مقام الخرجة في الموشحة:

قُلْ لمن يلحاك فيها ... من فقيه أو نبيلِ

انت دعـــها وارجُ أخـــرى / من رحـيق السلسبيل
نعطشُ اليـوم ونُسقى / فـي غـدٍ نعتَ الطلـولِ

ويمدح سلم الخاسر، المعاصر للشاعر آدم بن عبد العزيز، موسى الهادي، ولكنه سلك درباً لم يسلكه المداحون؛ إذ صاغها صياغة تحمل في طياتها روح التحدي، الذي هو سمة من سمات التجديد الذي شاع في عصره، (ولعله أراد لمدحته أن يسهل غناؤها، وقد كانت المدائح العذبة تغنى في حضرة الملوك) [٥]، وهنا نلتقي مع الموشحات في بعض دواعي ابتكارها، واعني الغناء، فقال:

موسَى المطرْ غيثٌ بكرْ / ثم انهمرْ ألـوى المررْ
كم اعتسرْ ثم ابتسرْ / وكم قدرْ ثم غفرْ
عدلُ السيرْ باقي الأثرْ / خيرٌ وشرْ نفعٌ وضرْ
خيرُ البشرْ فرعُ مضرْ / بدرٌ بدرْ والمفتخرْ
لمنْ غبرْ

ثم يبلغ الفريق الثاني، بعد هذه المرحلة الطويلة، محاولات ابي نواس في نظم الشعر، الخفيف وزناً، السهل معاني والفاظاً، سهولة تقربه من العامية، وبذاك ـ في رأيهم ـ تلتقي اشعار أبي نواس مع كثير من خصائص الموشحات، ولا يقتصر على ذلك «وإنما هي تضرب فيه موضوعاً، فهي وصف الخمر مع الغزل ومجلس الغناء، وهو البيئة الدقيقة التي ظهرت فيها الموشحة الاندلسية بعد ذلك بأكثر من قرنين من الزمان» [٦]، فهو يقول ابياتاً مطلعها:

سلافُ دنٍّ كشمسِ دجنٍ / كدمعِ جفنٍ كخمرِ عدنِ

وهي من الموشحات الرقيقة، لولا افتقارها الى الاقفال [٧]. ويلاحظ التزام ابي نواس بالقوافي الداخلية الثلاث، ثم يتركها ليلتزم قافية عامة لكل أبيات القصيدة.

ولم تكن محاولات ابي العتاهية (١٣٠ ـ ٢١٠ هـ) في الخروج على العروض الخليلي بخافية على الفريق الثاني؛ اذ «بلغ من اقتداره على صنع الشعر وسهولته على لسانه ان اخترع.. أوزاناً لا تدخل في عروض الخليل» وهو يعد نفسه «أكبر من العروض» [٨]، ومن ذلك محاكاته لصوت مدقة قصّار جلس عنده يوماً، بقوله:

للمنـون دائـرا / ت يـدرن صـرفـها
هـن ينتـقيننا / واحـداً فـواحـدا

وبهذا يلتقي ابوالعتاهية مع الوشاحين في محاولته الخروج على عروض الخليل.

ويعدّ الفريق الثاني مانظمه ديك الجن (ت ٢٣٥ هـ) «قفزة واسعة في الاقتراب الى التوشيح» [٩]، وأبياته مشهورة مطلعها: [١٠]

قـولي لطيفـك ينثني / عن مضجعي عند المنام
عند الرقاد، عند الهجوع / عند الهجود، عند الوسن

وبعد حوالي قرن من الزمن نظم ابو الحسين الكاتب قصيدة «جعل كل بيت فيها على خمس قوافٍ، واحياناً تذوب القافية الاولى المتمثلة في اللفظة الاولى من كل بيت لكي تنصهر في بنائه غير قاطعة الطريق على اختها التالية، فيصير للبيت اربع قواف» [١١]، ومطلعها:

وبلدةٍ قطعتها بضامرٍ / خفيدد عيرانة ركوبِ

ثم تنتهي حلقات التطوير الشعري الى الأمير الشاعر ابن المعز لدين الله (ت ٣٧٤ هـ)، وعنه يقول د. مصطفى الشكعة ـ وهو واحد من الفريق الثاني، لذا اتخذت اراءه نموذجاً لهم، وواكبتها، فانه استوفى كثيراً من محاولات الخروج على عمود القصيدة العربية، واوزان الخليل ـ: «إنَّ تميماً من وجهة نظرنا يشكل الحلقة الأخيرة من هذه السلسلة من الشعراء الذين مهدوا للتوشيح، وساروا في دربه، ابتداء من الوليد بن يزيد، وانتهاء، بتميم بن المعز» [١٢].

وفي مسمطة تميم التي يقول فيها:

دَمُ العـشاق مـطلول / ودين الحب ممطول
وسيف اللحظ مسلول / ومبدي الحب معـنول
فبح يا ايها الكاتم

اقتراب من الموشحات. ويقول د. مصطفى الشكعة: «نحن نعتقد أنَّ الحلقة بدأت تضيق، وأن الموشحة بدأت تظهر روحاً ومعنىً مشرقية تماماً، ولم يبق للاندلسيين إلّا ان يثبتوا لها شكلاً، ويعدوا لها قالباً، ويؤلفوا لاجزائها اسماء، وهذا أمره ليس بالعسير على قوم كان الشعر مأكلهم ومشربهم....» [١٤].

وبعد ذلك فيجدر بنا أن نعود الى حجج الفريق الاول مناقشين اياها، لنقف على مدى انطباقها على نشأة الموشحات، ونحن لانستطيع نكران عامل مهم في تلك النشأة، وهو «ان الموشحة نشأت أصلاً، أو بالاحرى انشئت أصلاً، لكي تكون في خدمة الغناء في الاندلس» [١٥] فالمستمع المشرقي مستغن عن الشعر السهل، والقوافي المنوعة، ويفهم بعفوية القريض النابع من بيئته العربية، وحضارته المشرقية، والحال مختلفة بالنسبة للاندلسيين [١٦] لذا كانت الاندلس بما تملك من ظروف اجتماعية ولغوية تشكل البيئة الملائمة لاستيلاد فن الموشحات، فضلاً عن «التجديد الذي أدخله زرياب ومن بعده تلاميذه ـ في الألحان بالاندلس» [١٧] ذلك التجديد الذي لم يكن عابراً، غير ذي تأثير على واقع الغناء ومستلزماته، فان زرياب، هذا الفنان الموهوب، استطاع أن يضيف وتراً خامساً الى العود، وبذا اتسعت قدرات هذه الآلة على الاستيعاب النغمي، فضلاً عن ان عمله لم يقتصر على ذلك فحسب، وإنّما «جعل الغناء منازل، فكان كلّ مَنْ افتتحَ الغناء يبدأ بالنشيد أول شدوه،

بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج». ويذهب د. احسان عباس في توضيح هذا التطور الى «انّ كلّ مغنّ استقلّ ـ في المجلس الغنائي الواحد ـ بواحدٍ من هـذه الألحان»، وان التنـويع في طريقة الأداء والالحان تطلب شعراً جديداً يواكب ذلك التنويـع فكان تنويع الاوزان، وكان الموشح، فلو لم يكن اختراع الموشح ليتناسب مع الثورة الموسيقية التي أحدثها زرياب لكان فناً آخر يشبهه.

وثمّة عامل آخر أسهم في نشأة الموشح، وهو التفنن العروضي الذي مهّد له ما «أوجده ابن عبد ربـه في البيئة الأنـدلسية بـرسم الدوائر العروضية، واستخراج فروع الوزن الواحد منها، في كتاب العقد».[18]

أما النقطة الثانية المتعلقة بأوزان الموشحات فهي بحاجة الى حوار متأنٍّ، فمما لاسبيل الى التسليم به أن قسماً من الموشحات غير جارٍ وفق اوزان الشعر العربي. فالحقيقة تقتضي الاعتقاد بمطابقة تلك الاوزان للصيغ العربية (سواء استعمل الوشّاح عدداً واحداً من التفعيلات، أو أعداداً متباينة المقدار، فالايقاع فيها عربي خالص، ولكنك لاتستطيع أن تقول عن الكثير منها: إنّ هذه الموشحة تنتسب الى بحر المديد، أو الى مجزوء الرمل، او الى الكامل المرفل، أو الى البسيط.... الخ؛ ذلك لان هذه الأوزان المجزاة المستخرجة لم تجد خليلاً آخر ليمنحها اسماءها. فظلت تستعمل دون أسماء».[19]

فاذا كان امر أوزان الموشحات كذلك فلا سبيل ـ إذن ـ الى نفيها عن اصولها الانـدلسية العـربية، ومحـاولة إلحاقهـا بفنون أوربيـة، اسپانية، أو غير اسپانية.

أما الخرجة الاعجمية، واتخاذ قسم من الباحثين اياها دليلاً على اسبانية الموشحات، فمسألة لاتقوى على الصمود إزاء النقـاش، فمن الحقائق المسلم بها عند جميع المعنيين بدراسة الاندلس تأريخاً وفكراً وفناً، سيادة لغتين فصيحتين، همـا اللغة العـربية، واللغـة اللاتينية، ووجود لهجتين عاميتين، هما العربية، والرومانسية.

كـانت العربيـة الفصحى لغـة الأدب والتـأليف عنـد العـرب والمستعـربين سـواء أكانـوا مسلمين أم غـير مسلمين، امـا اللاتينية الفصيحة، فكانت لغـة المراسيم الدينيـة التي يمارسهـا رجال الدين المسيحي بين الاسبان الذين أطلق عليهم اسم المسالمة.

ومن المتـوقع ان يجيد الانـدلسيـون التفـاهم بـاللهجتـين العاميتين مادام القوم كانوا متعايشين (وفي مسجد قرطبة الجامع، وفي القرن الخامس الهجري ـ الحادي عشر الميلادي ـ كانت تسمع في بعض الأحيان اللغة الرومانسية يتكلم بهـا الفقهاء أنفسهم، ولاسيمـا حين يسخطون).[20]

فاللجوء الى الخرجة العامية، العربية أو الأعجميـة، يُقصد بـه الدلالة على الختام، وربما حدّد تلك الدلالة مظهر واحد، أو مظهران، في الموشحات، والتمهيد للخاتمة بقال، وقلت، وغنى، وغنيت، واضراب هذه الألفاظ أول ذينك المظهرين، وثانيهما «ايـراد الخاتمـة بلغة مخـالفة لصلب الموشحة». وكان يكفي التمهيد وحده «ولكن التغيير في اللهجة، أو اللغة يؤكد هذا الختام على نحو أشد وأقوى» [21].

ولعل في اختيار الخرجة، أعجمية أو عاميـة، مايخلق نـوعاً من التوافق الفني بينها وبين التمهيد، ذلك أن (التمهيد المبدوء بانشد، أو انشدت أو غنّى، أو غنيت، يقتضي أن يكون ممـا يغنّى حقاً في البيئـة الشعبية)[22].

وللدكتور احسان عباس في هذا المجـال رأيان، أولهمـا يختص بعلاقة المسمطات بالموشحات، وثانيهما رأيه في سبق الزجل للموشحات على خلاف ماذهب اليه أغلب، إن لم نقل كلّ، الباحثين في هذا الشأن.

وبـالنسبة الى الرأي الاول يـوضحه قـوله: «أراني أتقـدم الى تصحيـح بعض الأخطاء التي لابست تلك النشـأة، ومن تلك الاخطاء افتراض أنّ المسمطات كانت هي الأساس الذي انبثق عنْه الموشح، نعم ربّما كان للاشكال المشرقية المخترعة أثر في المقـايسة، ولكن التـأريخ التقديري لنشأة الموشح سابق على شيوع التسميط، كما فهمه المشارقة، واذا نحن درسنا المسمط في الاندلس وجدنا أنّه واكب عصر ازدهـار الموشح، وأكثر منه الشعراء المحافظون الذين لم يألفوا نظم الموشح، ولا انجذبت طبـائعهم الشعـريـة اليـه، أمثـال ابن زيـدون، وابن أبي الخصال»[23].

ورأي د. احسان عباس في هـذا الصدد رأي منـطقي ومقبول، ولاسيما ان المهتمين بدراسة الاندلس فكراً وفناً يؤمنون بأنّ الموشحات ظاهرة ذات صلات بالشعر العربي، وان الوشاحـين «هم اولاً وأخيراً شعراء عرب، وهذه حقيقة لم ينكرها حتى المستشرقون المنادون بأنّ في الموشحات عناصر أسبانيـة محلية» [24]، ولكن لايعني ذلك أنهـا تطور تلقائي للمسمطات المشرقية، فكلّ لون من هذين اللونين له جذوره، بل له ملامحه وسماته، وتبقى الموشحات منفردة بكونها امتداداً نوعياً لظاهرة الانفلات من رتابة الوزن الخليلي، وانماط البناء الذي يطبع القصيدة العربية التقليدية، على شكل من اشكال التحرر الذي لمسنا وجوها منه في المشـرق، ووجوهـا أخرى في الانـدلس، وتبقى أيضاً بيئـة الانـدلس وعواملها اللغوية والفنية والاجتماعية من الظروف التي دفعت الشعراء الى بناء الموشحات، ونضّجت تجاربهم.

اما الرأي الثاني المتعلق بنشأة الزجل، فهو يذهب الى ان ظهوره كان سابقاً على ظهور الموشح، وهو بذلك يخالف ابن خلدون الذي يقول: (ولما شاع فن التوشيح في أهل الاندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير ان يلتزمـوا فيها إعرابا، واستحدثوا فناً سمّوه الزجل)[25]، بل هو يخالف أغلب الباحثين

في هذا الرأي ونراه يفرق بين نشوء الموشح والزجل وبين قبولهما، فيقول: «ولم ينل الزجل اعتراف هذه الطبقة رسمياً (يقصد الطبقة الارستقراطية)، كما انه لم ينل من جهود المثقفين، ما يكفل له التسجيل إلّا بعد أن ظهر الموشح نفسه، واصبح مادة غنائية خصبة، وكان ذلك في دور متأخر نسبياً»[٢٦].

ويبني رأيه على فرضية ان الموشح «نشأ حول مركز عامي أو أعجمي»[٢٧]

ثم يفترض كون المركز العامي جزءاً من اغنية عامية عربية ان كان عربياً، أو أغنية اعجمية ان كان اعجمياً؛ ليخلص الى القول: «وتقتضي طبيعة الاشياء ان يكون نشوء الأغنية العامية (بالعربية) سابقاً على الموشحة؛ لان تقليد الأغاني الاعجمية - بسياق عامي - اسهل، اذ التسكين في الكلمات المنطوقة بالعامية يحيل النغمة والايقاع عن الوزن العروضي في الشعر الفصيح، ويجعلهما قريبي الشبه بالنغمة في اللغات الاوربية غير المعربة، أو القليلة الاعراب»،[٢٨] وأخيراً يقرر الدكتور احسان عباس: «فالزجل بمعناه العام نشأ أولاً تقليداً لأغاني السكان الأصليين، وبخاصة حين اختلط الفريقان في المدن، واشتركوا في إقامة الأعراس، وفي مواسم العصير، وأيام القطاف».[٢٩]

ويبدو لنا ان الدكتور احسان عباس قد عدَّ الموشحات الأولى التي «كانت أقرب الى الزجل»[٣٠] زجلاً، وذهب الى اسبقيته على الموشحات، وصور الموشحات في مراحلها الأولى مسألة تتوافق مع طبيعة تطور الاشياء، فالباحث لايتوقع أن تبتكر تلك الموشحات مستوفية لكل أركانها شكلاً ومضموناً.

وللدكتور احسان كل الحقّ في ان يذهب الى ماذهب اليه، وبخاصة أن ثمة مسائل يشترك فيها الموشح والزجل، لم تقتصر على الشكل والوزن، بل تجاوزت ذلك الى الموضوعات والمعاني والاغراض، فضلاً عن أنَّ عاملاً مشتركاً اسهم في ابتكار كل منهما، بل لعله ساعد على استقرار فن التوشيح والتوسع فيه، وأثّر في تبلور الزجل وتطوره ونعني به الاغنية الشعبية، «ولما كانت أخبار الوشاحين قد ارتفع بها ابن بسام والحجاري الى القرن الثالث الهجري، كان القول باقتفاء الزجل آثار التوشيح أقرب الى الاثبات والترجيح من القول بان الزجل هو الذي ظهر أولاً، ثم تبعه التوشيح» [٣١].

ومحصلة الآراء التي قيلت حول ظهور التوشيح والزجل تجعلنا نعتقد ان المثقفين من ابناء الاندلس تلقوا تلك المحاولات بتحفظ شديد؛

شأنهم في كل عصر وجيل، ولكن الدافع في الاندلس كان أبعد وأكبر من قضية الصراع بين القديم والجديد الذي مازال يشجر في كل صقع وزمن، فموقف الاندلسيين نابع من تصورهم أنَّ تلك الموشحات والازجال خروج على الثقافة العربية الأصيلة، وانفصام عن المشرق، الوطن الأم، حتى قرأنا لابن بسام قوله: «واوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ اكثرها على غير أعاريض اشعار العرب.» [٣٢]. وعزف أغلب المؤرخين، ومنهم ابن عبد ربه الاندلسي، عن تدوين الموشحات، وفي الطرف الآخر تلقفت أوساط أخرى تلك المحاولات بالقبول والاستحسان، وتوسمت فيها ملاحم الشخصية الأندلسية المستقلة عن المشرق، المتحررة من المحاكاة.

وقد تأكد لي أنَّ المحاولات الاولى تحمل خصائص لمسناها في الموشحات، واخرى وجدناها في الأزجال، شأنها شأن المحاولات الرائدة التي لا تنجو من الخلل، وتتوافر فيها الجرأة والاقدام نحو الابتكار والتطوير، يقول ابن بسام: «أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا، واخترع طريقها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنفها على أشطار الأشعار، غير أن اكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة يأخذ اللفظ العامي أو العجمي، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين ولا أغصان».[٣٣].

هذه هي - إذن - المحاولات الأولى للموشح، ولو وقفنا على نصوص الأزجال الأولى التي قيلت في «أواخر القرن الرابع الهجري، حيث عاش عبادة بن ماء السماء، ويوسف بن هارون الرمادي، وهما اللذان ادخلا التغيير على التوشيح حسب نص ابن بسام» [٣٤] لوجدنا نقاط إلتقاء كثيرة بين الموشح والزجل، وبخاصة أنَّ لغة الزجالين «ليست عامية، وبانَّ الاعراب يغلب على بعض مقطوعاتهم» [٣٥]، وانطلاقاً من ذلك يمكننا القول إنَّ المحاولات الاولى كانت تحمل خصائص التوشيح والزجل. ومع مرور الزمن، أخذ الزجل يتبلور «في الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتّجه الى التعقيد والتكلف، ويبتعد عن البساطة الأولى» [٣٦].

اما الدكتور جودت الركابي فلم يورد سوى عامل واحد من عوامل نشأة الموشحات، بقوله: «ممالاشكّ فيه ان لحياة اللهو والمجون، ولانتشار السمر والغناء في الاندلس أثراً في اختراع الموشح وظهوره...»[٣٧]. وكنا نطمح الى أن يتبسط في سرد العوامل الأخرى، الاجتماعية، واللغوية، ويتوسع في التحليل والتعليل، وتأصيل هذا الفن عربياً، ولكنه بدلاً من ذلك شرع يستقصي نقاطاً للتشابه بين الموشحات وشعر التروبادور، قائلاً: «إلّا إنّ هناك دراسات تبين العلاقة بين الشعر الفرنسي - الاسباني القديم الذي كان ينشده شعراء جنوبي فرنسا المعروفين بشعراء التروبادور، وبين فن الموشحات، فالشعر الغنائي الذي ينشده شعراء التروبادور في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي (وفي هذا القرن كانت الموشحات معروفة في الاندلس) قد شابه في اغراضه أغراض الموشحات» [٣٨] مشيراً في الهامش الى كتاب الدكتور نيكل «الشعر الاندلسي وصلته بشعر التروبادور»، ناسياً أو متناسياً ان الموشحات قد نشأت في أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)[٣٩]. وكنا نتوقع أن يقدّم د. الركابي الرأي الحاسم، بعد

تعرضه لهذه المسألة، ولكنه لم يفعل، وختم الموضوع بقوله: «وهذا أمر يجب أن يُفْرَدَ له بحث خاص، وتعوزنا وسائله، وهو لايزال في حدّ ذاته في نطاق الجدل وموضوع بعض الأطروحات العلمية»(٤٠).

فلماذا ـ اذن ـ كل هذا الضباب، وما دواعي إثارة هذه الاراء، ثم الوقوف على مفترق الطرق، تملؤنا الشكوك والحيرة ؟ !

ولقد كان الدكتور أحمد هيكل واضحاً في معالجته هذه المسألة، وقد طرح آراءه بتلقائية تنبىء بثقة علمية عالية، اذ قرر انَّ فنَّ الموشحات استجابة لسنة التطور، قد ناله شيء من ذلك التطور في القرن الخامس الهجري، ايام ملوك الطوائف، ثم انشطر على نفسه ليكون الموشح الذي صار يكتب باللغة الفصحى، والزجل الذي لايكتب الاّ باللغة العامية، ومن هنا يذهب د. هيكل الى انّ اللونين قد انتقلا من الاندلس الى المشرق، وكذلك الى جنوب فرنسا، فعرفه شعراء التروبادور، ومثلهم كثير من الشعراء الاسبان، وتأثر بهما ايضاً الشعر الايطالي بنوعيه: الديني، المسمى «لادوس Lauds »، والغنائي المعروف بأسم «بالاتا Ballata »(٤١).

وحين ندقق في تاريخ ابتكار الموشحات، وهو القرن التاسع الميلادي وعهد شعر التروبادور، وهو القرن الثاني عشر الميلادي، تستقر في اذهاننا فكرة اسبقية الموشحات، ومن بديهيات الامور ان يؤثر السابق في اللاحق ان كان ثمة ظروف تساعد عليه، وبذلك ننحي الآراء والشكوك المخالفة للبديهة، سواء اكانت صادرة عن د. الركابي ام عن اولئك الذين يُؤخذ بآرائهم امثال الدكتور نيكل.

وفي الوقت نفسه نقف على اراء اخرى قيّمة قد انصفت الموشحات ووضعتها في سياقها التأريخي ومن هذه آراء الدكتور جبرائيل جبور الذي يرى «انَّ اتصال هذه الفنون الجديدة بحياة العامّة من سكان الجزيرة الأصليين كان عاملاً على ظهور فن شعري غنائي عند (التروبادور Troubadours)(٤٢). ولكن الدكتور الركابي لايريد ان يصدّق بمثل هذه البديهيات، بل يعلّق بقوله:

«وليس لدينا ماينفي هذا القول، الاّ انّه من الممكن ان يكون التروبادور انفسهم قد اثّروا في نشأة هذه الفنون الشعرية الاندلسية، واثّر فيها ايضاً ادب اللغة الرومانية roman نفسها، وقد كان معروفاً على حدود الدولة الاسلامية»(٤٣). فاذا كان الركابي لا يستطيع ان ينفي مايراه د. جبرائيل جبور، فكيف يبيح لنفسه الذهاب الى اراء مناقضة دون دليل نقلي او عقلي، فليست المجاورة بكافية، وهي إن صلحت تسويغاً لتأثُّر الفنون الشعرية الاندلسية بالتروبادور، فهي صالحة ايضاً لان تكون تسويغاً لتأثير الفنون الشعرية الاندلسية في التروبادور، فضلاً عن ان دعوى د. الركابي ساقطة اصلاً بتقادم الفنون الشعرية الاندلسية زمنياً كما مرَّ آنفاً.

والغريب في الأمر انَّ د. الركابي يستأنف الحديث عن أولية فن الموشحات محدداً نهاية القرن الثالث الهجري بداية للمحاولات الشعرية في هذا الفن الجديد (٤٤).

ويبدو لنا ان الرجل غير مستقر في معلوماته، فتارة يلتقط نقاط التشابه بين فن الموشحات وشعر التروبادور، وتارة اخرى يعلن « ان هذا التشابه لايكفي ليحل مشكلة التأثير المتبادل»، فهو لايقيم وزناً لاسبقية الموشحات ـ كما قرر ـ ويذهب بالتالي الى بديهة تأثير السابق،وأعني الموشحات، في اللاحق وهو شعر التروبادور.وهو هنا واقع تحت تأثير الدكتور نيكل في كتابه الشعر الاندلسي وصلته بشعر التروبادور ولكنه حين يتصل بما كتب د. عبد العزيز الاهواني نجده يردّد اراءه في اولية الموشحات، ناسياً انه لم يستقر بشأن الصلات بين الموشحات وشعر التروبادور، على الرغم من اسبقيتها.

وفي الختام، لايفوتنا ان نذكر ان فريقاً ثالثاً عدَّ الموشحات فناً جليقياً، وذهب رابع الى ان اصلها البعيد روماني، وقد حاول ميليس فيلكروسا (Millas Vilicroca) ان يجد « علاقة مابين الموشحة والزجل من ناحية، والفن الشعري العبري المعروف بالبِزْمون (Pizmon) والتسبيحات اللاتينية التي يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الديني...» (٤٦)، من ناحية أخرى.

بل ذهب بعضهم الى ان اصل فن التوشيح يماني، ظهر في اليمن على يد رجل ضرير يدعى محمد حمود او محمود القبري، نسبة الى قبرة)(٤٧)، ويقول صاحب هذا الرأي «والذي اراه ان القبري كان تصحيفاً من القيري، وآل القيري مشهورون بخولات الطبال شرقي صنعاء»، ثم يزعم ان الموشحات انتقلت الى الاندلس وتطورت على يد زرياب وغيره من الموسيقيين، وبفضل ابن القزاز وابن ماء السماء وغيرهما.

● الخلاصة

● دروس «الأندلس» كثيرة، لعلها أقربها الى واقعنا الراهن، أنَّ الأمة العربية تعيش أفضل مراحلها حين تتوحد اقطارها، وتتفق كلمة ابنائها، حينذاك، تتألق سياسياً، وتزدهر اقتصادياً، وتتطور حضارياً، وبعكسه يتجرّأ عليها أعداؤها والطامعون فيها، فتفقد حقوقها، بل تخسر أجزاء عزيزة من رقعتها، كما حدث في الاندلس.

● إنَّ الأدب، بل الفكر الاندلسي يشكّل مرحلة من مراحل الفكر العربي، وليس فكراً مستقلاً بذاته، ولكنه تأثّر بعوامل البيئة الجديدة، ومع ذلك لم يفقد خصائصه الاساسية بوصفه فكراً عربياً.

● لم ينطلق العرب الأوائل نحو الاندلس بدوافع استعمارية طامعة، بل شأنهم في ذلك كشأنهم في فتح كلّ الأمصار التي حملوا اليها عقيدة السماء، وقد اتخذوا الأندلس وطناً، وتزاوجوا فيها أصهاراً

لسكانها الأصليين، ومالبثت الأجيال الجديدة أن تجذرت، وماعادت تحمل هوية سوى هوية الأندلس، وماعرفوا وطناً غيرها، وامتد البقاء زهاء ثمانية قرون.

● إن الانتماء الى الاندلس كان يشدّ الجميع الى تربتها، وان المواطنة الاندلسية كانت هوية جميع العناصر، وان لغتهم اللغة العربية وثقافتهم عربية، وحضارتهم عربية، وهذا بعض مايفسر اندماج الأجيال المتعاقبة بالبيئة الاندلسية، اذ تقطعت، أو كادت، الاسباب القبلية والعرقية، وقويت رابطة الولاء للاندلس وحضارتها، وقد تساوى في ذلك العرب، والبربر، والصقالبة، والسكان الأصليون، مسلمين وغير مسلمين.

● ثمة رأيان بارزان حول أصل الموشحات، الاول يذهب الى اسبانيتها؛ على أساس أنها فن مختلف عن فنون الشعر العربي في المشرق، ولكونها استجابة فنية اقتضتها بعض لوازم فن الغناء كما اتخذوا من دعوى كون اوزان قسم من الموشحات غير جارية وفق اوزان الشعر العربي دليلاً على اصلها الاوربي الاسباني كما يزعمون، وذهبوا الى انها تقليد لشعر غنائي اعجمي عرفه العرب والاسبان في الاندلس.

اما الرأى الآخر فيؤمن بأنَّ فن الموشحات تطوير أندلسي للشعر المشرقي، لذا يعدّه تتويجاً للمحاولات الاولى في الخروج على رتابة اوزان القصيدة العربية، ابتداءً بامرىء القيس، وانتهاءً بتمرد ابي نواس وابي العتاهية، مروراً بأغانٍ واهازيج رددّها مستقبلو الرسول الأعظم (ص) عند هجرته الى المدينة، ومانظمه الوليد بن يزيد من شعر الخمر والعبث، وآدم بن عبد العزيز، وسلم الخاسر، وديك الجن وابو الحسين الكاتب، وتميم بن المعز.

● لا يمكن القول: إنَّ الموشحات تطور تلقائي للمسمطات المشرقية، فكلّ لون من هذين اللونين له جذوره، بل له ملامحه وسماته، وتبقى الموشحات منفردة بكونها امتداداً نوعياً لظاهرة الانفلات من رتابة الوزن الخليلي، وأنماط البناء التي تطبع القصيدة العربية المتوارثة على شكل من أشكال التحرر الذي لمسنا وجوهاً منه في المشرق، ووجوهاً أخرى في الاندلس، وتبقى أيضاً بيئة الاندلس، وعواملها اللغوية والاجتماعية والفنية من الظروف التي دفعت الشعراء الى بناء الموشحات وأنضجت تجاربهم.

● بالنسبة للزجل ذهب بعضهم الى أنَّ ظهوره جاء تالياً لظهور الموشحات، وذهب آخرون الى العكس، ومنهم الدكتور احسان عباس.

أمّا الرأي الأرجح عندي، فهو أنَّ النصوص الأولى كانت تحمل سماتٍ لها صلات بالموشح، واخرى بالزجل، اي أنَّ النصوص الرائدة يمكن تسميتها «الموشح ـ الزجل» ، ثم صقلت التجارب تلك النصوص، ومحّصتها، فكان الموشح بلغته الفصيحة، والزجل بعاميته الشعبية الشائعة، وهذا الرأي يعتمد على أساس وجود مسائل يشترك فيها الموشح والزجل في المراحل الأولى، لم تقتصر على الشكل والوزن، وانّما تجاوزتهما الى الموضوعاتِ والمعاني والأغراض، فضلاً عن أنَّ عاملاً مشتركاً أسهم في ابتكار كل منهما، وربما ساعد على استقرار فن التوشيح والتوسع فيه، وأثّر في تبلور الزجل وتطوره، وهو الاغنية الشعبية، ومتطلبات الفن الغنائي.

● تلقى المثقفون الاندلسيون ظهور الموشح والزجل بتحفظ شديد؛ معتقدين أنّهما خروج على الثقافة العربية الأصيلة، وانفصام عن المشرق الوطن الأم، وعزف أكثر المؤرخين عن تدوينهما.

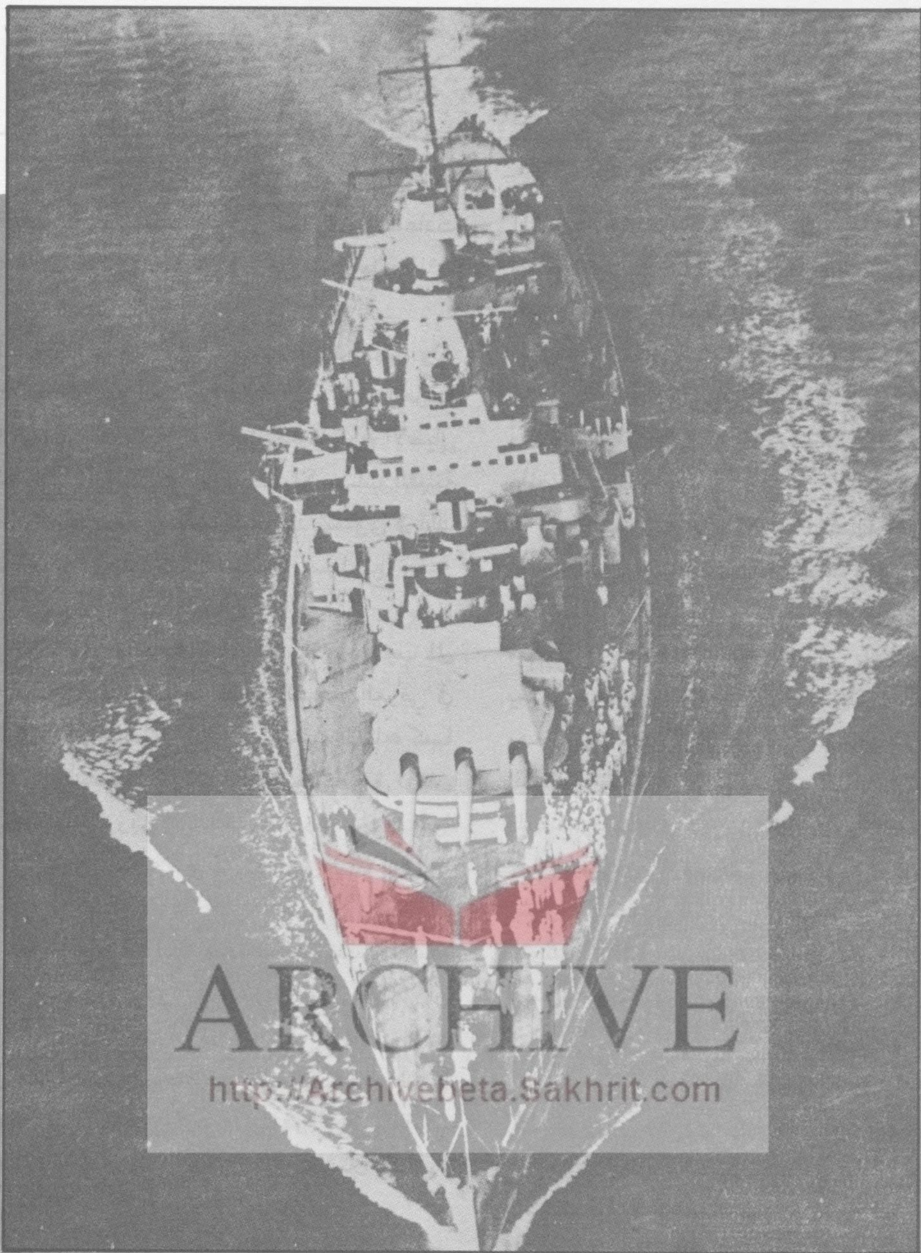
وفي الطرف الثاني تلقفت أوساط أخرى تلك المحاولات بالقبول والاستحسان، وتوسمت فيها ملامح الشخصية الاندلسية المستقلة المتحررة من المحاكاة.

الهوامش

(١ـ ٧) فصول في الأدب الاندلسي(الشكعة).
(٨) العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف (طبعة دار المعارف الثانية)

(٩) الادب الاندلسي (الشكعة): ٣٩٤.
(١٠) خزانة ابن حجة الحموي: ٧٨، عن الادب الاندلسي (الشكعة) ٣٩٤.
(١١ـ ١٦) الادب الاندلسي (الشكعة) ٣٩٥.
(١٧) تاريخ الادب الاندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، الدكتور احسان عباس ٢٢٣/٣ (بيروت ١٩٦٢)
(١٨) تاريخ الادب الاندلسي، انظر: ٣/ ٢٢٣ ـ ٢٢٤.
(١٩) فصول في الأدب الاندلسي، انظر: ٣٠ ـ ٣٤ .
(٢٠ ـ ٢٣) تاريخ الادب الاندلسي.
(٢٤) الموشحات الاندلسية، د. محمد زكريا عناني: ٢٢ (سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٤٠٠/١٩٨٠)
(٢٥) تاريخ ابن خلدون ١/٥٢٤، عن تاريخ الادب الاندلسي: ٣/٢٢١.
(٢٦ ـ ٢٩) تاريخ الادب الاندلسي:
(٣٠ ـ ٣١) الزجل في الاندلس، د. عبد العزيز الاهواني: ٤٩ (محاضرات القاها على طلبة قسم الدراسات الادبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٥٧)
(٣٢) الذخيرة ق١، ج٢ ص ١ـ٢، عن الزجل في الاندلس
(٣٣) المصدر السابق: ١/٢:١.
(٣٤) الزجل في الاندلس: ٥٢.
(٣٥) تاريخ الأدب الاندلسي: ٣/٢٥٨.
(٣٦) الزجل في الاندلس: ٥٢.
(٣٧) في الادب الاندلسي:٢٨٥.
(٣٨) المرجع السابق:٢٨٥.
(٣٩ ـ ٤٥) الادب الاندلسي (هيكل).
(٤٦) تاريخ الفكر الاندلسي: ١٥٥
(٤٧) الموشحات الاندلسية، انظر: ١٨ ـ ١٩.

من ملفات الحرب العالمية الثانية



الرحلة الاخيرة لـ«غراف شبي»

انتحار بارجة

جيفري بنيت





١ ـ الادميرال ارنست ريدر، مسؤول بحرية الرايخ، الذي أمر البوارج الحربية الالمانية بالشروع في مهاجمة قطع العدو البحرية أياً كانت.

٢ ـ الادميرال السر دودلي باوند الذي أمر بملاحقة واقتناص السفن الحربية الالمانية.

فرضت هدنة تشرين الثاني ١٩١٨ على المانيا الامبراطورية ان تتنازل عن جميع غواصاتها وتسلم جملة سفنها السطحية للاعتقال في قاعدة سكابافلو البحرية البريطانية الكائنة في جزر اوركني الى الشمال من سكوتلندة. ولم تترك لها معاهدة فرساي سوى بحرية صغيرة قوامها (١٥٠٠٠) ضابط وبحار بينهم القائد «ايريش ريدر» الذي قيض له ان يبلغ ذروة مهنته في عام ١٩٢٩.

ورث «ريدر»، كرئيس اعلى للبحرية الالمانية «رايخسها رينه» حل المانيا لمشكلة بناء بدائل مفيدة لسفنها القديمة ما قبل عهد بوارج القتال الكبرى، على ان تكون ضمن النطاق المشترط عليه في المعاهدة والواقع بحدود (١٠٠٠٠) طن ليس الا.

■ البدء ببناء البوارج

كانت اول بارجة جيب قد بدئ ببنائها في احواض «كيل» بشمال المانيا. وستسمى بعد انجازها «دويتشلاند» وتكون مسلحة بستة مدافع عيار (١١) بوصة وتملك سرعة قدرها (٢٦) عقدة بالساعة، وبذلك تكون متفوقة قوة وسرعة على جميع الطرادات والسفن الحربية الكبرى ما عدا ثلاث طرادات قتالية بريطانية. وستكون دويتشلاند كذلك مجهزة بمحركات ديزل تمنحها قدرة صمودية لمسافة (٩٠٠) ميل بسرعة (١٩) عقدة. بهذه المواصفات كانت قدرتها على القتال في المحيطات والبحار العميقة واضحة لدرجة ان ريدر طلب بناء بارجتين اخريين مثلها، واحدة باسم الاميرال «شير» القائد الالماني العام في يوتلاند والثانية باسم القائد الالماني المنتصر في «كورونيل» الاميرال «غراف فون شبي» وذلك احياء لذكراهما.

مع تسلم هتلر زمام السلطة في عام ١٩٣٣ ونقضه معاهدة فرساي وابرامه اتفاقية اتاحت لالمانيا بناء بحريتها السطحية الى ما يعادل (٣٥٪) من القوة البحرية البريطانية والتكافؤ معها بالغواصات، تسنى لريدر ان يطلب بناء طرادتين قتاليتين وبارجتين حربيتين وخمس طرادات وكلها بطاقة الصمود اللازمة للقتال في المحيطات.

ورغم ذلك، لم تكن كل هذه قد وضعت في حيز الخدمة عندما حتم اقتحام هتلر لتشيكوسلوفاكيا على ريدر ان يستعد لحرب مبكرة ضد فرنسا وبريطانيا. وماذا بوسعه ان يفعل بطرادتين قتاليتين وثلاث بوارج جيب وثماني طرادات فقط مقابل (٢٣) سفينة قتال كبرى و (٨) حاملات طائرات واكثر من (٨٠) طرادة لفرنسا وبريطانيا؟ جاء جوابه على ذلك في تعليمات القتال الى «الرايخسهارينه» الصادرة في ايار ١٩٣٩، ورغم انه سيجري توزيع الجزء الاكبر من اسطوله في بحر الشمال وبحر البلطيق فانه كان لابد من مهاجمة تجارة العدو البحرية ليس فقط بالغواصات حول الجزر البريطانية وانما ايضا ببارجتي جيب تعملان طليقتين في عرض البحار.

فور ان علم ريدر بموعد هجوم هتلر الخاطف المزمع على بولندة قام بارسال سفنه الى محطاتها الحربية. في آب ١٩٣٩ ابحرت البارجة «الاميرال غراف شبي» من ميناء ويلهلمز هافن تحت امرة الكابتن «هانز لانكتردورف» البالغ من العمر ٤٥ سنة، وبعد ثلاثة



قبطان «غراف شبي» هانز لانكسدورف «٤٥ سنة».

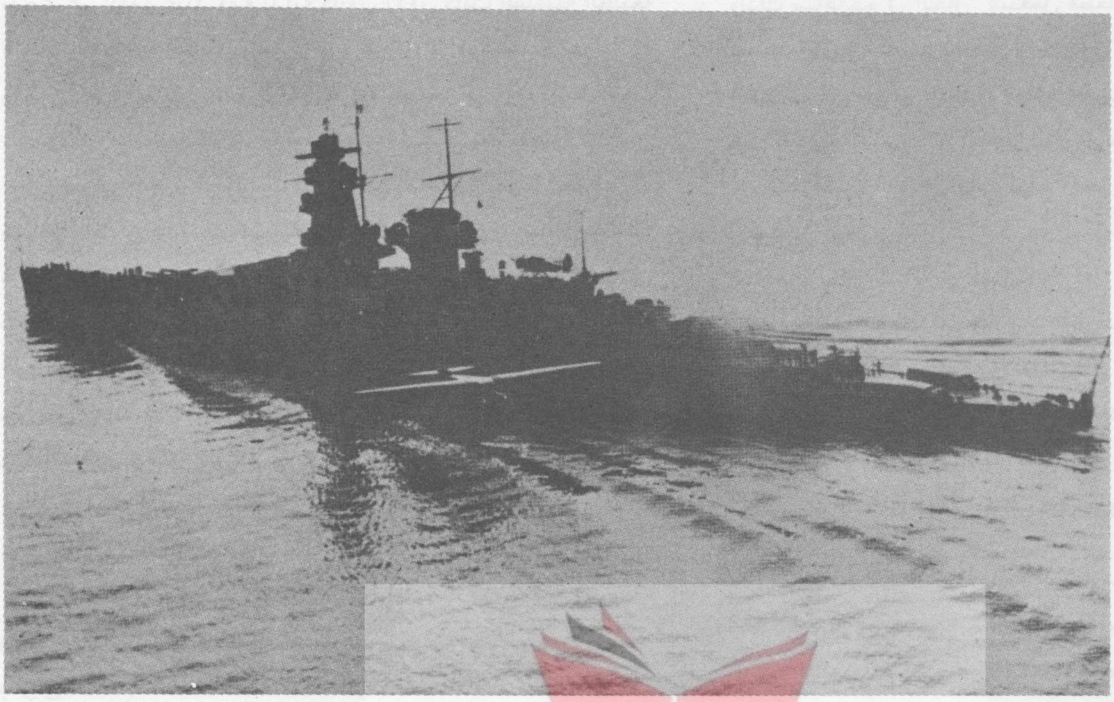
ايام تبعتها البارجة «دويتشلاند». لازمت السفينتان محاذاة الساحل النرويجي عن قرب الى ان ابتعدتا جيدا الى الشمال وتمكنتا من الالتفاف من حول جزر فارو (دانماركية في شمال الاطلسي بين جزيرة ايسلندة وجزر شتلند البريطانية) دون ان تلحظهما مراصد الاسطول المحلي البريطاني او قيادة القوة الجوية الساحلية. وعندما اعلنت بريطانيا وفرنسا الحرب في ٣ ايلول ١٩٣٩ كانت البارجة دويتشلاند وباخرة تموينها قد ابتعدتا الى الجنوب من جزيرة غرينلند بينما كانت البارجة غراف شبي مع باخرة تموينها «التمارك» قد وصلتا الى غرب جزر «كيب فيرد» في طريقهما الى جنوب الاطلسي. لكن بما ان هتلر كان يأمل ان يلي اخضاعه لبولندة صلح يتم التفاوض بشأنه مع بريطانيا وفرنسا فانه حتى ٢٦ ايلول لم يصرح لاية من البارجتين «للتصدي للبواخر التجارية المعادية وتدميرها بكل وسيلة ممكنة... بانبراءات مفاجئة في مناطق متباعدة» غير انه لسوء طالع خطط ريدر كانت انشطة دويتشلاند محرجة لالمانيا اكثر من ان تكون عونا لها. اذ بعد اغراقها سفينة شحن بريطانية في ٥ تشرين الاول قامت باحتجاز الباخرة الامريكية «فلينت سيتي» واغراق الباخرة النرويجية «لورنز هانسن» في ١٤ منه، لذلك صدرت الاوامر اليها بالعودة الى الوطن.

■ صيد البواخر بالجملة

باشرت غراف شبي نشاطها باغراق الباخرة البريطانية «كليمنت» قرب ساحل «برنامبوكو» (ولاية برازيلية في شمال شرقيها) في ٣٠ ايلول، وبعد خمسة ايام حجز كابتنها لانكزدورف الباخرة «نيوتن بيج» في الطريق ما بين مدينة الرأس والمملكة المتحدة، ثم في ٧ تشرين الاول اغرق الباخرة «آشليا» وبعد اربع وعشرين ساعة اتبعها بالباخرة «هنتسمان». وبعد التزود بالوقود من «التمارك» اعادت غراف شبي الكرة على طريق الرأس والمملكة المتحدة واغرقت الباخرة «تريفانيون» في ٢٢ تشرين الاول بعد ان تمكن عامل الراديو فيها من ارسال اول اشارة استغاثة منذ الهجوم على «كليمنت». ومثلما دفعت تلك لانكزدورف الى تغيير منطقة قنصه اقنعته هذه باخذ بارجته الى المحيط الهندي. لكن التصيد لمدة عشرة ايام على الطريق بين الرأس واوستراليا لم يثمر عن اية فريسة، فاستدار شمالا الى قنال موزامبيق وهناك اغرق الباخرة «افريكا شيل» في ١٥ تشرين الثاني، وفي اليوم التالي لمح الباخرة الهولندية «مايبا» ولكنه احترم حيادها. وتخمينا منه انه قد عمل ما يكفي هناك لتنبيه العدو الى وجوده توجه عائدا الى منطقة تموينه في جنوب الاطلسي.

هناك، في ٢٣ تشرين الثاني، كتب العبارات القدرية التالية: «بعد ان قطعت الغراف شبي مسافة ثلاثين الف ميل عليها ان تواصل تعطيل وشل حركة البواخر المعادية طالما امكنها ذلك لربط وتعويق اكبر قدر ممكن من قوات العدو. لكن مكائنها بحاجة الى تجديد شامل في حوض مرفأ وعليه فان الاغارة على البواخر التجارية تدنو من نهايتها. ولم تعد ضرورة تجنب التعرض لعطل بفعل سفينة قتالية معادية ملحة الآن، اذ لو اطبقت الغراف شبي على المدى فان بوسع اسلحتها الفتاكة في الاقل ان تعطل الخصم وتزيله كملاحق لها. لذلك ستعمل الغراف شبي ثانية على طريق الرأس الى حوالي ٦ كانون الاول، ثم تعبر الاطلسي وتعمل ضد حركة المرور في مصب نهر پلاتا قبل العودة الى المانيا في السنة الجديدة.»

باستثناء الربابنة والضباط الكبار ترك لانكزدورف جميع بحارة البواخر التي اغرقها في باخرة تموينه «التمارك» وتوجه مرة اخرى الى الساحل الافريقي حيث اغرق الباخرة «دوريك ستار» في ٢ كانون الاول وبعد ان تمكنت هذه من ارسال نداء استغاثة. وبعدها استثار انتباه الاعداء توجه غربا حيث وجد في اليوم التالي ضحية اخرى وهي الباخرة «تيروا». بعد ثلاثة ايام تزودت غراف شبي بالوقود للمرة الاخيرة من باخرة تموينها قبل اغراقها الباخرة «ستريون شالة» في ٧ كانون الاول، وقد رفعت هذه حصاد غراف شبي من البواخر المعادية في عمليات استغرقت عشرة اسابيع الى تسع بواخر تجارية بلغ مجموع حمولتها حوالي (٥٠٠٠٠) طن ولكن، والفضل يعود للانكزدورف، بدون فقدان حياة اي من نوتيتها. وعلم من اوراق هذه الاخيرة ان بواخر الحلفاء كانت بعد خروجها من



* عندما اعلنت بريطانيا الحرب في ٣ ايلول ١٩٣٩ كانت البارجة «غراف شبي» تتجه نحو جنوبي المحيط الاطلسي.

نهر بلاتا تسير ثلاثمائة ميل شرقاً قبل استدارتها شمالا الى مدينة فريتاون (عاصمة وميناء سيراليون) وعندما ابرقت برلين اليه بان اربع بواخر تجارية بريطانية ستبحر من مونتيفيديو (عاصمة اورغواي وميناء على نهر بلاتا) في ١٠ كانون الاول، توجه لانكزدورف الى تلك المنطقة البؤرية.

في اليوم التالي، بصدفة شؤم، انفطرت اسطوانة في محرك طائرته البحرية «ارادو» عند عودتها من رحلة استطلاعية. ولما كان خزين قطع الغيار لديه قد نضب فقد تعذر قيامها في ١٣ كانون الاول بالاستكشاف لتوافيه بما يجب عليه ان يعمله في صباح اليوم التالي. كان يعتقد ان الطرادات البريطانية الخافرة تعمل على انفراد في مياه امريكا الجنوبية، لكنه بدلا من ذلك رأى ما يلي: في الساعة (٠٥٥٢) صباحا ظهر من امام مقدمة الجناح الايمن لسفينته اولا اثنان ثم اربعة صوار رفيعة، وفي الساعة (٠٦٠٠) تمكن من رؤية ما يكفي من البناء الفوقي للباخرة على اليمين لتشخيصها بكونها الطرادة البريطانية «ايكسيتر» وفي الساعة (٠٦١٠) تم تشخيص سفينتين اصغر هما: الطرادة البريطانية «اجاكس» والطرادة النيوزيلندية «اخيل».

كان البحار البريطاني الاميرال السير «دولي پاوند» يرى بكل وضوح ان «لا شئ يمكن ان يشل حركة تجارتنا البحرية شللا اكيدا وفوريا مثل هجوم ناجح يقوم به مغيرون سطحيون». وحالما علم هو والاميرال دارلان، الذي ترأس وزارة البحرية الفرنسية، من الهجمات على الباخرتين «ستونغيت» و«كليمنت» ان لابد ان سفينتي قرصنة المانيتين طليقتان في الاطلسي، تم تشكيل تسع مجموعات قنص بريطانية وفرنسية في ٥ تشرين الاول، تملك كل منها السرعة والقوة لاقتناص بارجة الجيب وشل حركتها إن لم يكن اغراقها. وكما توقع «ريدر» تطلبت هذه ما لا يقل عن اربع سفن حربية كبرى وخمس حاملات طائرات وسبع عشرة طرادة، بينما استدعت الحاجة الى اربع سفن حربية كبرى اخرى وعدد مماثل من الطرادات الكبرى لحراسة القوافل في شمال الاطلسي. ومع الحاجة الى ابقاء قوة كبيرة في «سكاپا فلو» لمنع افلات السفن الحربية الالمانية المعتقلة هناك، كان هذا سيرهق الموارد البحرية لبريطانيا وفرنسا لو لم يكن السبب رفض ايطاليا واليابان دعم شريكتهما المحورية. كان موسوليني ينتظر للاطمئنان الى تحقق انتصار الماني قبل رفع يده، وكانت اليابان مشتبكة في نزاع استنزافي مع الصين، وعليه كان في مقدور بريطانيا وفرنسا سحب غالبية بواخرهما القتالية من البحر المتوسط والشرق الاقصى لتعزيز اسرابهما في المحيطين الاطلسي والهندي.

■ وبدأت مطاردة «غراف شبي»

كانت القوة (ز) احدى مجموعات القنص هذه، وقد تألفت من الطرادات «ايكسيتر» و «كمبرلاند» بمدافع عيار (٨) بوصة، و «اجاكس» و «اخيل» بمدافع عيار (٦) بوصة، بقيادة القبطان «هنري هاروود»، ٥١ سنة. ظلت قوته تجوب انحاء منطقة الساحل الشرقي لامريكا الجنوبية لاكثر من شهرين، بينما راحت المجموعات الاخرى

تبحث عن العدو عبثا. ومع بداية كانون الاول كانت السفينة الطليعة «اجاكس» بامرة الكابتن تشارلز وود هاوس تراقب مصب نهر بلاتا، واخيل بامرة الكابتن «ادورد باري» عند مصب نهر ريو، بينما لازمت «كمبرلاند» بامرة الكابتن «فالوفيلد» و «ايكسيتر» بامرة الكابتن «بيل» حراسة جزر فولكلاند خشية قيام العدو بمهاجمة بورت ستانلي. الا ان هذا الترتيب تغير عندما تلقى هاروود نداء استغاثة من الباخرة «دوريك ستار». فقد اقتنع ان غراف شبي لن تلبث ان تأتي لمهاجمة حركة المرور الكثيفة في منطقته، وحسب ان بوسعها الوصول الى نهر ريو في ١٢ كانون الاول والى نهر بلاتا في ١٣ منه ثم جزر فولكلاند في ١٤ منه. اختار هاروود الموقع الثاني وامر ايكسيتر واخيل للقاء أجاكس على مسافة (١٥٠) ميلا الى الشرق من نهر بلاتا في الساعة السابعة من صباح ١٢ كانون الاول فيما بقيت «كمبرلاند» في جزر فولكلاند للترميم والحماية ايضاً.

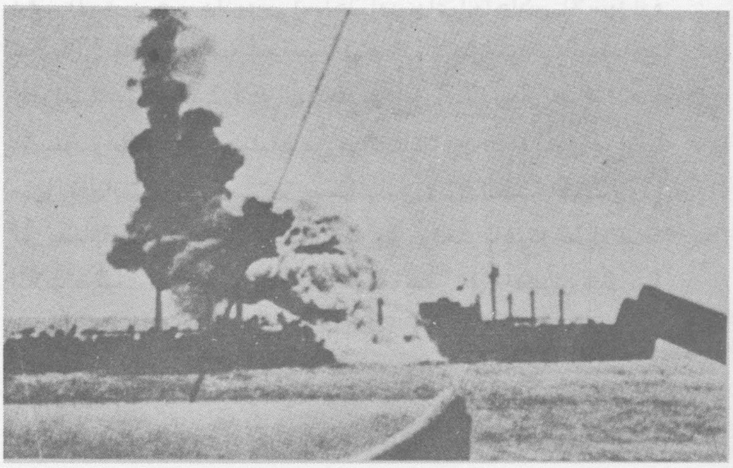
في الصباح التالي كانت سفن هاروود الثلاث تمخر في صف واحد في مسار وسط قدره (٠٦٠) درجة وبسرعة ١٤ عقدة اقتصاداً بالوقود.

ورغم ان ايكسيتر كانت تحمل طائرتين صنف «وولراس» واجاكس اثنتين من صنف «سيفوكس» إلا انها لم ترسل اية اشارة للاستطلاع في ذلك الفجر. وعلى حد قول الراصد في ايكسيتر: «اخشى اننا لم نكن نهتم كثيرا بالاستطلاع الجوي في تلك الايام». لكن هاروود اضطر الى ممارسة الاقتصاد في ساعات تشغيل محركات طائرتيه عندما تعطلت الطائرة الثانية ايضا لاجاكس، ولذلك لم يكن قد ثبتّ حتى الى ما بعد الفجر بقليل تحدياته لكيفية تفكير لانكز دورف، حين لوحظ في الساعة (٠٦١٤) من صباح يوم ١٣ كانون الاول ان الدخان كان يتصاعد في الاتجاه (٣٢٠) درجة،وصدرت الاوامر الى ايكسيتر «للاطباق والتحري» وبعد دقيقتين ابرق بيل بالراديو: «اظن انها باخرة جيب».

بموجب مذكرة لانكزدورف: «لو اطبقت غراف شبي على المدى فبوسع اسلحتها الفتاكة ان تعطل الخصم وتزيله كليا كملاحق». لقد كان يتكلم عن خصم واحد، لكن ما يواجهه الآن هو ثلاثة خصوم! مع ذلك، فانه في الساعة (٠٦٠٠) صباحا رفع سرعته الى اقصاها وغيّر اتجاهه نحو عدوه، وبعد خمس عشرة دقيقة حين كان المدى قد تقلص الى (٢٠٠٠٠) ياردة صوب الجانب الايسر من سفينته الى الطرادة ايكسيتر وفتح النار عليها من مدافع كلا برجيه. ورغم ان هاروود واجه سفينة اقوى تسليحا وافضل وقاية فقد كان يملك قوة يمكن توزيعها للمشاغلة من نقاط مختلفة وبعدد اكبر من المدافع ومعدل نار اعلى. وقال. «لدي ثلاث طرادات مقابل بارجة واحدة، ولذلك سأهاجم في الحال. ستعمل قطعاتي في وحدتين اثناء النهار. يتباعد الفريق الاول (اجاكس واخيل) وايكسيتر لاتاحة المجال لوقاية الجوانب من نيران المدافع، ويقوم الفريق الاول بتركيز النار.» ومع هذه التعليمات لم يحتج الكابتن بيل الى مزيد من الاوامر. بدأ يتباعد عن الطرادتين الاولين وامر برفع السرعة الى اقصاها (٣٢) عقدة واستدار الى زاوية (٢٨٠) درجة استعدادا لفتح النار من جميع مدافع الابراج الثلاثة في الساعة (٠٦٢٠) اي بعد دقيقتين من غراف شبي. بنفس الوقت امر هاروود الطرادتين اجاكس واخيل لرفع سرعتهما الى (٢٨) عقدة والالتفاف الى زاوية (٣٤٠) درجة لاطباق المدى، وفي الساعة (٠٦٢١) حين كان المدى قد تقلص الى (١٩٤٠٠) ياردة فتح الفريق الاول النار مع اخيل لتطابق حركات اجاكس في الخلف على مسافة حوالي نصف ميل منها.

تساقطت قذائف الصلية الثالثة من الغراف شبي على جانبي ايكسيتر لكن قذيفة واحدة انفجرت في وسطها وقتلت شظاياها طاقم انابيب الطوربيد في الجناح الايمن وحطمت الطائرتين فتحتم رميهما في البحر، وبذلك لم يتبق سوى طائرة «سيفوكس» واحدة للطرادة اجاكس، ورغم ان هذه كانت قد اقلعت للاستطلاع في الساعة (٠٦٣٧) فقد مضت حوالي خمس عشرة دقيقة قبل اقامة الاتصال الراديوي معها. ولسبب مختلف كليا تعذر على ايكسيتر حماية جناح الفريق الاول، وبعد اطلاق ثماني صليات والنجاة من قذيفة اخترقت رصيفها دون ان تنفجر، تلقت ضربة مباشرة في البرج «ب» لم تعطلها كليا فحسب بل اجتاحت شظاياها ايضا مقصورة الربان وقتلت تقريبا كل من كان فيها وحطمت مواصلات مقصورة الملاح، واضطر الكابتن بيل الذي اصيب بجرح في وجهه الى توصيل تعليماته وتوجيهاته من موضع ثانوي وبواسطة سلسلة مرتجلة من المراسلين.

لكن بينما تلقت ايكسيتر ضربتين مدمرتين اخريين لم تدع خصمها يفلت من العقاب. فان احدى قذائف بيل عيار (٨) بوصة ضربت برج المراقبة في غراف شبي، وبلغ تضايق لانكزدورف من النار المسلطة عليه من الطرادتين اجاكس واخيل لدرجة انه في الساعة (٠٦٣٠) استدار ببارجته وامطرهما بوابل من قذائفه عيار (١١) بوصة لكنهما بفضل المناورة تمكنتا من تجنب اية ضربة مباشرة ما عدا شظايا متطايرة من قذائف متفجرة قبل سقوطها. في الوقت نفسه انتهز بيل هذه الفرصة واطلق طوربيداته اولا من الجناح الايمن ثم الايسر. تجنب لانكزدورف هذه، وكذلك القذائف من الطرادتين من على المدى المنكمش الآن الى (١٣٠٠) ياردة بالازورار ببارجته (١٥٠) درجة، ثم اخذ يبتعد تحت ستار كثيف من



السفينة «دورك ستار» ارسلت تقريراً بانها على وشك ان تغرق بعد ان اصابتها «غراف شبي» في الثاني من كانون الاول



رماة المدفعية .. بدأت البارجة «غراف شبي» عملياتها باغراق الباخرة «كلمنت»

الدخان. اعاد تصويب اسلحته الرئيسة الى هدفه الاصلي ايكسيتر بعد ان حققت هذه ضربة ثانية في باخرته ورماها بقذيفتين اخريين عيار (١١) بوصة عطلت احداهما البرج «أ» فيها واضرمت الاخرى حريقا شديدا في وسطها قطع جميع دوائرها للتحكم بالنار وعطل جميع «معيداتها الدوارة» ولم يبق لربانها بيل الآن سوى بوصلة زورق لتوجيهها بها.

ان قرار لانكزدورف بالتخلي والابتعاد عن الباخرة المعادية له بعد مجرد عشرين دقيقة من ابتداء القتال ورغم ان المعركة كانت لا تزال بعيدة عن الانتهاء كان قرار رجل مندحر. فقد كان ينقصه العزم للتجلد ومواصلة القتال على المدى القريب الذي كان بالاصل هو قد انتواه، بعد ان واجهته الآن ثلاث طرادات صمم قائدها على المهاجمة بدلا من الاكتفاء بدور الملاحقة. كان بوسعه ان يستدير جنوباً ويسدد الضربة القاضية للطرادة ايكسيتر التي لم تكن قد تبقى لها غير برج واحد صالح للقتال. لكن لانكزدورف خشي من الضرر الذي كانت القذائف (٦) بوصة، رغم عجزها عن اختراق باخرته، تحدثه في البناء العلوي فيها ومن الاصابات بين افراد الطواقم المكشوفة المعرضة للنيران والعاملة على الاسلحة الثانوية فيها، الى درجة انه غيّر تكتيكاته لمشاغلة الطرادتين على المدى البعيد (١٧٠٠٠) ياردة وبذلك اتاح لايكسيتر البقاء في القتال حتى الساعة (٠٧٢٩) بالرغم من ضربه بقذيفة (١١) بوصة تسببت في غمر عدة مقصورات لها في المقدمة وامالتها سبع درجات. آنذاك فقط، عندما انقطع امداد الكهرباء عن البرج الثنائي، توقف ربانها المستبسل عن اطلاق النار، بعد ان فقد (٦١) قتيلا و (٢٣) جريحا من ضباطه وبحارته.

■ مناورات في الدفاع والهجوم

بحلول الساعة (٠٧١٠) كان هاروود قد سئم من مشاغلة عدوه على المدى البعيد، والتفت الى الملاحقة المباشرة في الاتجاه الغربي باقصى سرعته. ومن اجل اثباط هذه الحركة انحرف لانكزدورف بشدة الى اليسار تحت ستار الدخان، ثم اتجه الى اليمين في الساعة (٠٧٢٠) وبعدها، مع المدى منكمشا الى (١١٠٠٠) ياردة، امطر الطرادة اجاكس بسرعة بثلاث صليات عيار (١١) بوصة تساقطت على جانبيها، لكن باخرة هاروود الطليعة، اجاكس، احرزت اصابات في خصمها واشعلت حريقا في وسطها. وبعد خمس دقائق وجهت غراف شبي اليها قذيفة (١١) بوصة فاصابتها قرب المؤخرة وعطلت كلا برجيها. وفي الوقت نفسه استدار وودهاوس يمينا واطلق اربعة طوربيدات على مدى (٩٠٠٠) ياردة، لكن لانكزدورف انحرف يسارا متحاشيا الصلية ثم استعدل واطلق طوربيداته من جناحه الايمن الا ان طائرة اجاكس المحلقة لمحت مسارات هذه ونبهت وودهاوس في الوقت المناسب لتجنبها. كان المدى قد تقلص الآن الى (٨٠٠٠) ياردة وعلم هاروود ان اجاكس كانت قد استهلكت (٨٠٪) من عتادها ولما كان بوسعه ان يفترض بكل ثقة ان اخيل ايضا كانت قد استهلكت نفس الكمية فانه قرر ان يكف عن القتال الى ما بعد حلول الظلام. اما غراف شبي فكانت لا تزال تملك قوتها الضاربة والدقيقة للغاية وقد دمرت صلية واحدة منها الآن صاري اجاكس الرئيس الاعلى مع جميع هوائيات راديوها. وفي الساعة (٠٧٤٠) بعد مشاغلة حامية دامت ساعة وثلث الساعة تخلت الطرادتان اجاكس واخيل عن المشاغلة وتوجهتا شرقا، وظل هاروود متمسكا بقراره هذا حتى بعدما اكتشف ان اجاكس كانت قد استهلكت تلك الكمية من عتادها من برج واحد فقط.

لم يقم لانكزدورف، الذي كان قد نال اصابتين من شظايا متطايرة، باية محاولة للالتفاف على خصومه، وابقى الغراف شبي متوجهة تقريبا غربا وبسرعة (٢٤) عقدة، تتبعها الطرادتان اجاكس واخيل من بعد امين على مسافة (١٥) ميلا. كانت غراف شبي قد استهلكت (٦٠٪) من عتادها ونظرا لان الطرادتين البريطانيتين كانتا تتفوقان عليها من حيث السرعة، لم يملك لانكزدورف الثقة لمحاولة تدميرهما ببعض ما تبقى لديه من عتاد تحسبا منه لمواجهة الاسطول المحلي البريطاني عند العودة الى المانيا. كما كانت الغراف شبي قد نالت حصتها من الاصابات مع (٣٦) قتيلاً، و (٦) مصابين بجروح خطيرة بحاجة الى العلاج في المستشفى، و (٥٣) مصاباً بجروح اقل خطورة، وانها لحسن الحظ لم تقع اية اصابات بين اسراها البريطانيين البالغ عددهم (٦٢). لكن الاخطر من كل ذلك كان الضرر الذي منيت به البارجة من ثلاث قذائف (٨) بوصة وسبع عشرة قذيفة (٦) بوصة. ورغم ان قذيفة واحدة فقط اخترقت درعها في الرصيف، دون ان تؤثر على قدرتها القتالية، فانها كانت مصابة بشق كبير في مقدمتها لابد من اصلاحه قبل مواجهتها الطقس الشتوي في شمال الاطلسي، كما ان الكثير من بنائها العلوي بما فيه من المطابخ والمخبز ومصنع تنقية الوقود وزيت التزييت لمكائنها كان قد تحطم لدرجة يتعذر معها اصلاحه من مواردها الذاتية، لكن رغم كل ذلك، لم تكن هذه العوامل بمجموعها كافية لتبرير قرار لانكزدورف لاخذ بارجته الى ميناء مونتيفيديو المحايد.

بعد ساعة تلقى هاروود اشارة لاسلكية من ايكسيتر بعد ترميم هوائيات وقتية لها افاد ربانها بيل فيها بانه كان لديه مدفع واحد فقط صالح في البرج الثنائي وان مقدمة باخرته قد طمست لدرجة يتعذر معها السير بسرعة تفوق (١٨) عقدة، فلم يملك هاروود الا ان يأمره بالتوجه الى بورت ستانلي بحذر وبدون اجهاد الفواصل الواقية في الباخرة.

باعجوبة، ورغم ان مجموع اصابات الطرادتين اجاكس واخيل لم يتجاوز (١١) قتيلاً و (٥) جرحى، فقد ظلتا تلاحقان الغراف شبي طوال بقية النهار. في الساعة السابعة والربع مساء غيّر لانكزدورف اتجاهه فجأة واطلق صليتين على اجاكس من بعد (٢٦٠٠٠) ياردة وجعلها تتراجع تحت ستار الدخان، وقبل ذلك بفترة كان قد ارسل اشارة الى برلين يفيد باعتزامه على الدخول الى ميناء مونتيفيديو وتلقى من «ريدر» الجواب بالموافقة. لكن من جهة اخرى، **لم يكن هاروود قد ايقن تمام اليقين من وجهة عدوه ليأمر «أخيل»، التي لم تكن مصابة باضرار بليغة، لمتابعته ان** ذهب الى غرب جزيرة لدبوس (ساحل اورغواي) واجاكس للاستدارة جنوبا إن عادت البارجة ادراجها الى هناك. وبعد الغروب، استدارت الغراف شبي، وكانت لا تزال تبعد مسافة (٥٠) ميلا عن ملاذها المنشود واطلقت ثلاث صليات من قذائفها لتأمين ابقاء اخيل على بعد منها، فاجابتها هذه بخمس من صلياتها. وبحلول الظلام اقترب باري الى مسافة (١٠٠٠٠) ياردة من البارجة ووقعت باخرته اخيل هدفا لثلاث صليات ختامية فيما عبرت الغراف شبي الى «انكليش بانك» ما بين الساعة (٢١٣٠) و (٢١٤٥) مساء.

في الساعة العاشرة ليلا كانت «ظلية» البارجة تبدو واضحة ازاء اضواء مونتيفيديو، ورآها باري تلقي المرساة في مياه تلك المدينة المحايدة قبل منتصف الليل بقليل. لم يكن بوسع هاروود ان يمسها هناك، ولم يعلم كم كانت ستبقى. كان اثنان من ابراج احدى بواخره قد تلفا ولن تصل الطرادة كمبرلاند (٨) بوصة للانضمام اليه الا بعد اربع وعشرين ساعة اخرى، لذلك كان افضل ما يمكنه ان يفعله هو العودة للمراقبة في عرض البحر عند مصب نهر بلاتا على ان تسلك اخيل قطاعا الى الشمال من «انكليش بانك» واجاكس الى الجنوب منه وتنتظران حركة العدو التالية. في الوقت نفسه لم يكن هناك اي شك في اي من الجانبين كان قد كسب المعركة، وكان جزاء هاروود على ذلك ترفيعه الى رتبة اميرال مؤخرة مع وسام «قائد باث الفارس».

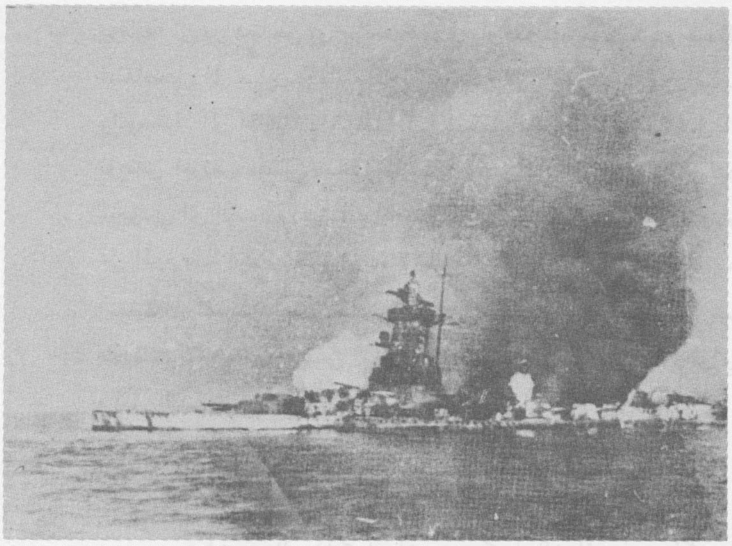
■ نشاط دبلوماسي

تبع ذلك نشاط دبلوماسي كثيف في مونتيفيديو وتحركات واسعة النطاق من جانب وحدات البحرية البريطانية. كانت المسألة تشغل جميع المعنيين في الحكومة الاورغوائية والدبلوماسيين البريطانيين والالمان والمسؤولين في لندن وبرلين. والقائد العام ايضاً لجنوب الاطلسي الاميرال «دويلي ليون» وكذلك هاروود ولانكزدورف. كان السؤال كم ستبقى او يمكن ان تبقى غراف شبي في مسالك مونتفيديو؟ ابرق ليون الى الطرادة «دورسيتشاير» لمغادرة مدينة الرأس والتوجه الى مصب نهر بلاتا، وامر «باوند» شقيقتها الباخرة «شروبشاير» ان تتبعها، وحوّل مسار الطرادة المقاتلة «ريناون» وحاملة الطائرات «ارك رويال» من القوة «ك» للتوجه الى «ريو» للتزود بالوقود وانتظار الطرادة «نبتون» قبل التوجه نحو الجنوب. ولتأمين عدم تمكن غراف شبي من التسلل والهروب من حول مدينة الرأس الى المحيط الهندي جرى ارسال حاملة الطائرات «ايكل» والطرادة «كورنوول» والطرادة «غلوستر» الى مشارف مدينة «دربان» بجنوب افريقيا. وهكذا تم توجيه حشد عارم الى مصب نهر بلاتا. كانت

المسافات شاسعة بحيث استحال قطعها والوصول الى هناك قبل ١٩ كانون الاول. كان على الباخرتين «ارك رويال» و «ريناون» قطع مسافة (٢٥٠٠) ميل، بينما تبعد «دورسيتشاير» و «شروبشاير» اكثر من (٣٥٠٠) ميل، وفي الوقت نفسه يمكن ان يحصل الكثير خلال تلك الفترة.

تحتم على حكومة اورغواي تفسير القانون الدولي وتطبيقه. فقد نصت معاهدة لاهاي على السماح لباخرة مقاتلة مشتبكة في حرب بتمديد مكوثها لاكثر من (٢٤) ساعة في ميناء محايد فقط اذا كانت مصابة باضرار. وفي هذه الحال يجوز لها اجراء الاصلاحات الضرورية لتمكينها من ركوب البحر ولكن بدون تعزيز قدرتها القتالية. وللدولة المحايدة الحق في تقرير ما هي الاصلاحات اللازمة. الح الوزير الالماني «اوتو لانكمان» للسماح لغراف شبي بالبقاء لمدة خمسة عشر يوما لان لانكزدورف اراد ان يجعل باخرته صالحة للقتال ايضا فضلا عن صلاحيتها لركوب البحر بينما جادل الوزير البريطاني «يوجين ملنكتون دريك» بانه لما كانت البارجة قد مخرت بسرعة عالية لمسافة ثلاثمائة ميل فانه من الواضح انها صالحة لركوب البحر وعليه يجب عدم السماح لها بالمكوث اكثر من (٢٤) ساعة. قيل للانكمان ان الحكومة الاورغوائية ستكلف خبراءها الفنيين بفحص البارجة وتقرير مدى تضررها.

انجز الفحص في ١٤ كانون الاول بعد ما كان لانكزدورف قد اطلق سراح اسراه البريطانيين وانزل ما لديه من موتى وجرحى. لكن قبل قيام الحكومة الاورغوائية بالاطلاع على تقرير خبرائها كان هاروود قد ابرق الى ملكتون دريك يطلب منه تأخير الغراف شبي الى ان تصله الطرادة كمبرلاند لتعزيز قوته، وذلك باستغلال بند استثنائي في معاهدة لاهاي يقضي بما معناه: «لا يجوز لباخرة مقاتلة في حالة حرب ان تغادر ميناء محايدا قبل انقضاء (٢٤) ساعة على مغادرة باخرة تجارية تحمل علم خصوم الاولى.» وبينما انهمك الملحق البحري البريطاني الكابتن هنري مكول في اجراء ما يلزم للباخرة التجارية البريطانية «اشورث» لمغادرة مونتفيديو في ذلك المساء ترتب على ملنكتون دريك ان يطلب منع غراف شبي من المغادرة قبل الساعة السادسة من مساء ١٦ كانون الاول، بينما في الحقيقة لم تكن هناك ضرورة الى مثل هذا التحول في الموقف لان الحكومة الاورغوائية قررت منح الغراف شبي تمديدا قدره (٧٢) ساعة رغم ان لانكزدورف لم يرض بهذا الحل بالمرة. وبموجب المصادر البريطانية كانت الطرادة «ريناون» وحاملة الطائرات «ارك رويال» قد رابطتا عند مصب نهر بلاتا، واكد ذلك ضابط مدفعية لانكزدورف الذي قال ان







اللقطات الثلاثة تصور المراحل الاخيرة لغرق غراف شبي بعد تفجيرها وانتحار قبطانها

بوسعه ان يراهما من برج السيطرة في بارجته. ابرق لانكزدورف تلك التفاصيل الى برلين وافاد بانه لن يتمكن من اقتحام عرض البحر والوصول الى المانيا، واضاف: اذا امكنني شق طريقي بالقتال الى بوينس آيريس فانني سأبذل جهدي لافعل ذلك، لكن اذا كان هذا سيؤدي الى التحطم دون الحاق ضرر بالعدو، فانني اطلب التعليمات هل اقوم باغراق الباخرة ام استسلم للاعتقال؟ اجابه ريدر: حاول ما استطعت تمديد فترة البقاء في المياه المحايدة، ولا مانع من شق طريقك بالقتال الى بوينس آيريس ان امكن. لا اعتقال في اورغواي. حاول التدمير الى اقصى حد في حالة الاغراق.

■ الاغراق ثم الانتحار

مرة اخرى الح لانكمان لتمديد مكوث الغراف شبي لكن بلا طائل. كانت اورغواي مصممة على احترام القانون الدولي واقترن ذلك بالحاح من ملنكتون دريك، وفي وقت مبكر من صباح ١٧ كانون الاول اضطر لانكزدورف الى القبول بمصيره. كان الفوهرر قد منع الاستسلام والاعتقال، وترتب على غراف شبي مغادرة مونتيفيديو في ذلك المساء. قبل ذلك كان هاروود قد قدر من التقارير المذاعة بالراديو من المعلقين الامريكان الذي طاروا الى مونتيفيديو ان بوسعه الاعتماد على تلقي اخبار اية تحركات يقوم بها العدو، وكان هذا قد اتاح له تحشيد اجاكس واخيل وكمبرلاند جاهزة للاشتباك مع غراف شبي فور خروج هذه من المياه الاقليمية.

تم في وقت مبكر من ١٧ كانون الاول اتلاف جميع الوثائق والاجهزة السرية في الغراف شبي ووضعت عبوات تفجير في العديد من مقصوراتها الاكبر واخيرا تم تحويل (٧٠٠) من بحارتها الى الشاحنة التجارية الالمانية «تاكوما» التي كانت مرابطة في المسالك. قبل الساعة السادسة مساءً بقليل اصدر لانكزدورف الامر بالاقلاع، وعلى مرأى الاف عديدة من المتفرجين غادرت غراف شبي ميناء مونتيفيديو تتبعها الشاحنة تاكوما. بعد خروجها الى مسافة اربعة اميال القت المرساة مرة اخرى، وهناك جرى وضع فتائل التفجير وغادرها لانكزدورف وكادره في زوارقها.

كتب ضابط مدفعية اجاكس يقول «كان مساءً جليلا وغروبا بهيا ساطعا. كنا قد اطبقنا على المسالك وشحنا مدافعنا استعداداً لما قد يأتي، وتلقينا خبر ابحارها. سمعنا المذيعين الامريكان يصفوننا بالراديو «بسرب من الانتحاريين مع مدافعهم المفرقعة التافهة!» ثم جاءت اللحظة الرهيبة. في الساعة الثامنة مساء ارسلت طائرة اجاكس المحلقة اشارة تقول: «فجّرت غراف شبي نفسها في هذه اللحظة!» اخذنا نتقدم نحوها وبالتدريج بدأ هيكلها المشتعل يلوح في الافق، كان الالمان قد اتقنوا تفجيرها وكانت هي تحترق بعنف شديد. وفي حوالي منتصف الليل اقتربنا الى مسافة بضعة اميال من «الكومة المحترقة» ثم استدرنا واخذنا نبتعد.»

اخيرا امسى بمقدور هاروود وضباطه وجنوده الارتياح والاطمئنان الى انتهاء المعركة بعد اربعة ايام بابادة العدو، كما كان دائما طموح نلسون. وبينما كانت البارجة تغرق في مياه ضحلة بحيث ان برج مراقبتها وابراج مدافعها وبناءها العلوي بقيت كلها كتلة متواشجة من الحطام يلفها الدخان والنار استقبلت الشاحنة تاكوما الكابتن لانكزدورف وكادره على متنها لكن سفينة حربية اورغوائية اثبطت محاولتها للتوجه الى بوينس آيريس واقنعتها بالعودة الى مونتيفيديو بعد تحويل جميع طاقم غراف شبي الى مراكب ارجنتينية. توقع هؤلاء ملاقاة الترحاب في بوينس آيريس بصفتهم اخلاف باخرة متحطمة في البحر، لكن بدلا من ذلك تهجمت الصحافة الارجنتينية على لانكزدورف لعدم غرقه مع باخرته، وقررت الحكومة الارجنتينية وضع الطاقم في المعتقل لفترة الحرب. وفي تلك الامسية كتب لانكزدورف ثلاث رسائل الى زوجته وابويه والسفير الالماني، وكان مفاد هذه الاخيرة ما يلي: «توصلت الى قرار اغراق الغراف شبي لمنع وقوعها بايدي العدو، اذ مع نفاد العتاد كانت اية محاولة للخروج الى المياه المكشوفة محكوما عليها بالفشل. وبما ان من المحتمل اساءة تفسير هذا القرار فانني قد اعتزمت ان اتحمل العاقبة. ان الربان لا يستطيع ان يفصل مصيره عن مصير باخرته. لا استطيع ان افعل اكثر من هذا من اجل طاقم سفينتي، انما استطيع ان اثبت بموتي ان قوات الرايخ المسلحة مستعدة للموت من اجل شرف رايتها. وسوف الاقي مصيري بايمان راسخ في قضية الامة ومستقبلها وقائدي.»

ثم اطلق لانكزدورف مسدسه. وارتمى ميتا فوق العلم الالماني. وبقي طاقمه في معسكرات الاعتقال الى ان انضمت الارجنتين الى الحلفاء في آذار ١٩٤٥ وآنذاك اصبح افراد الطاقم اسرى حرب حتى شباط ١٩٤٦ حين اعيد حوالي (٩٠٠) منهم الى المانيا على ظهر باخرة الركاب البريطانية «هايلاند مونارك» وبمرافقة الطرادة اجاكس نفسها!

ترجمة: يعقوب ابونا

عن مجلة التاريخ العالمي

حزيران ١٩٧٣



اعلام الفن التشكيلي

دوفي

١٨٧٧ - ١٩٥٣

ترجمة: فخري خليل

من ذا الذي قال ان الرسم لا يمكن شرحه، بل يحس به ؟ أرني اياه !

من ذا الذي قال ان الرسم لا يمكن شرحه، بل يحَسُّ به ؟ أرني اياه !

دوفي ١٩٤٨



الميناء القديم في مارسيليا ـ ١٩٠٨

دوفي.. الفنان الذي نطق بهذه العبارة، بثقة عالية، كان رجلاً يعرف حق المعرفة كم يدين العمل الفني الى موهبة صانعه «انا لا اتبع اي نظام. فكل القواعد الموضوعة انما هي عقبات يجب ان نزيحها جانباً حين تحين ساعة الخلق».

لفنه اعماق مغلفة برذاذ الجمالية الشعرية واللمسات الرشيقة. امام يده الماهرة ينبسط الطريق ممهداً ببراعة، لكنه ينأى عنه لينزع عن موضوعه كل ما هو غير ضروري وليقيم توازناً فذاً من النقاوة والرهافة. وعلى النقيض من الانطباع الذي يتولد لدى البعض، فالفنان دوفي لم يقتف أثر اية موضة، بل دأب، طيلة حياته، يبتكر الموضة ويزوغ عن الموضة السائدة.. ويبشر بالمستجدات القابلة. وهو يقف مترفعاً عن الاتجاهات السائدة للفن في عصره، متجاهلاً «التنظير» الذي كان يدور حوله. وبنزعته للتجربة وموهبته في ابراز السحر العفوي، فقد اضاف الى الفن المعاصر ذوقاً خاصاً له طعم الرؤية الثاقبة للأشياء.

صور دوفي مفعمة بالاشارات. لم يهدف قط الى ابراز الشيء او الشخص كما يبدو في الواقع بل النظير له. ولم يضع وقته في التركيز على أية عناصر، ضرورية كانت أم عرضية. فاشاراته تنهض متوحدة واثقة من نفسها وهي تبدو ككتابة هيلوغرافية عصرية، خلقت من خطين أو ثلاثة ورشقة من لون واشجار وطيور وزوارق وشخوص معبرة. ولأنه واقعي التفكير فقد فطن الى الاشياء الراسخة في الحياة، الأبلغ والأبهى، واستعارها لدى تناوله الناس والطبيعة. حتى المخلوقات الخيالية التي طرّز بها حافات البحر والحقول تمتلك نَفَسَ الاقناع.

وبتجسيده للأحداث، حتى التافهة منها، وبتسجيل سباقات الخيل وسباقات الزوارق، وقطف الاعناب ودَرس الحنطة، والاستعراضات والاحتفالات الرسمية والموسيقية، فقد رسم دوفي مسرح الحياة، على وسعه، بفطنة وسخرية في لحظة واحدة ثم بمسحة من العظمة والوقار في اللحظة التي تليها. فنه يجمع، شيئاً فشيئاً، كل ما حولنا مما ندركه عن كثب ليضعه في الشيء او الشخص الذي يرسمه بخطوط قليلة او ان يطوّف على النقاط الممتعة في المشهد بأبعد ما يمكن للعين ان تراه.

•

في بلدة «هافر»، على الساحل الفرنسي الغربي، نشأ راول دوفي على حب الموسيقى طوال حياته. كان فقيراً الى الحد الذي لم يكن يستطيع فيه مرافقة زملائه الى مقاهي مونمارت بباريس ليلاً. لكنه لم يتوان عن حضور حفلات الأحد الموسيقية حتى وان ضحّى بثمن عشائه من أجل التمتع بتلك الساعتين من الموسيقى.

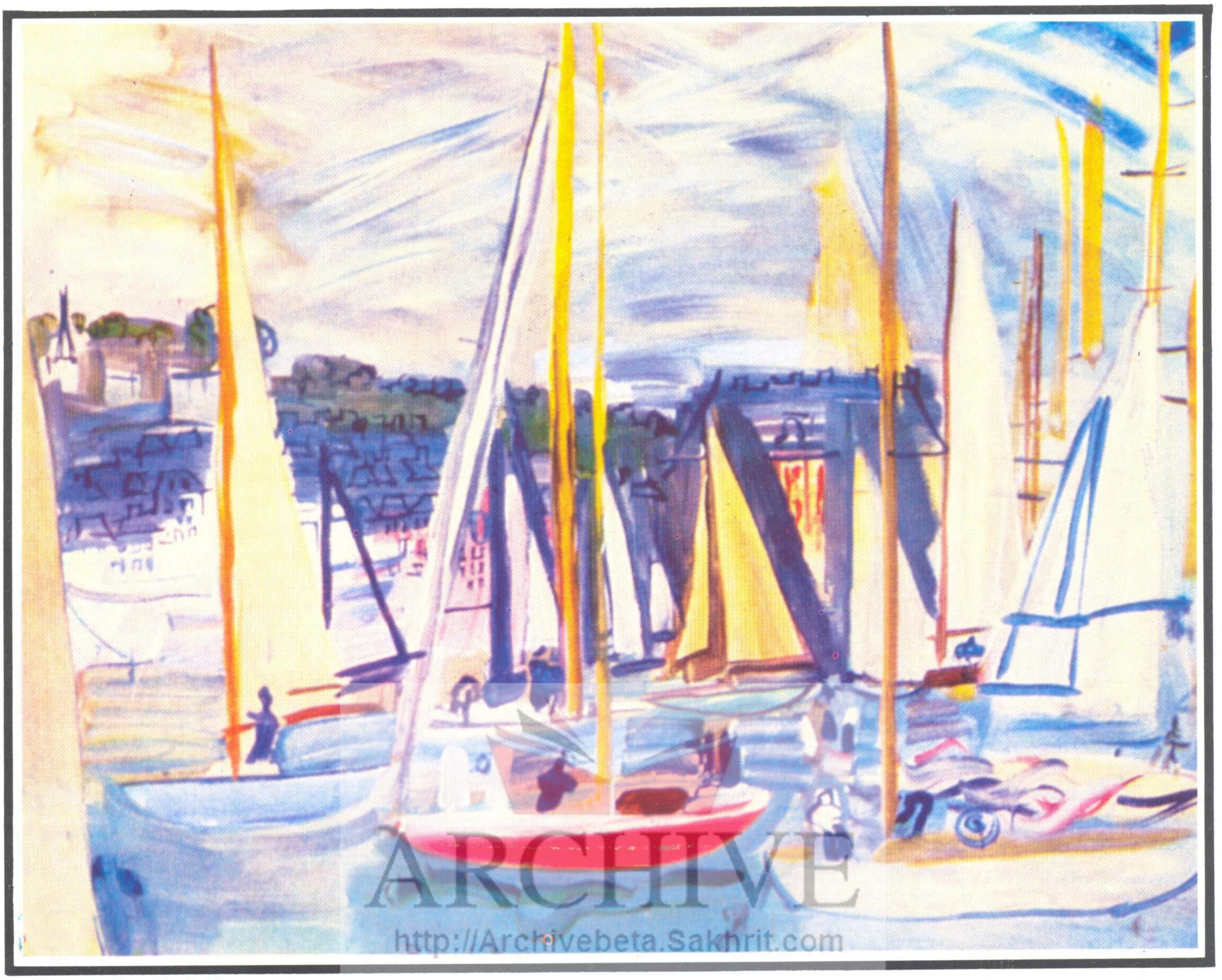

منظر من الريف ـ ١٩٠٨

تجلّت موهبته في الرسم في وقت مبكر، ولكن بسبب الأفواه الكثيرة التي كان عليه ان يطعمها (إذ كان له خمس شقيقات وثلاثة اشقاء) فقد اضطر الى البحث عن عمل لدى احدى الشركات التجارية حيث تسنّى له مراقبة السفن والمرافىء وكل ماله صلة بالبحر. ولقد حرّكت هذه المشاهد المائية الرغبة في نفسه لرسمها، وما لبث ان انخرط في مدرسة الفنون الجميلة حين بلغ الخامسة عشرة، وبعدها ـ عام ١٩٠٠ ـ حصل على منحة لمواصلة دراسته في معهد الفنون الجميلة بباريس «Ecole des Beaux — Arts» لكن فنه لم يتخذ طابعه الخاص في المعهد بل عن طريق الملاحظة المباشرة للاتجاهات المختلفة للفن المعاصر. فعلى مقربة منه، في صالة «ڤولارد» كان يشاهد رسوم سيزان وغوغان. وفي صالة «جوپيل» كان يشاهد رسوم لوتريك وفان كوخ واعمال جونكيند وبيسارو ومونيه. كان يفضّل ان يرى نماذجه الحية في شوارع باريس فيرسم شوارعها العريضة ومتنزهاتها على اسلوب بيسارو ورافليلي. وشرع، منذ عام ١٩٠١، يعرض لوحاته بصورة متعاقبة في المعارض المختلفة حتى اندلاع الحرب، لكنه لم يبع أياً من صوره حتى عام ١٩٠٦ حيث أقام أول معرض شخصي له.

في عام ١٩٠٥ حدث تحول جوهري في مسيرته الفنية حين شاهد لوحة ماتيس العظيمة «الترف والسكينة والمتعة Luxe, Calme et Volupte» وقد قال عنها عام ١٩٢٥:

«حين وقع نظري عليها أدركت، حينئذ، معنى الطريقة الجديدة للرسم. ولم يعد الواقع الانطباعي يسحرني بعد ان تأملت في هذه الصورة الأخاذة التي يلعب فيها الخيال الخلاق لوناً وتخطيطاً». فالانطباعيون مخلصون للطبيعة بينما يرسم ماتيس الانسجامات الكامنة في الطبيعة، النابعة من داخلها، من الحياة العاطفية المبطنة. ومن السهولة ملاحظة تأثير ماتيس عليه في اعماله الاولى، كما في لوحته المشهورة «في الازهار In the Flowers»، مثلاً، التي تعتبر بلا شك شاهداً متميزاً للتنظيم المنهجي للأضداد، وبعدها في لوحته «استوديوهات Studios» التي رسمها بباريس، بنوافذها المشرّعة والخطوط المقحمة في المشهد.

وشيئاً فشيئاً، وبتراكم الخبرة في محاولات كانت تقوده كما يبدو الى



الميناء في مدينة دوفيل ـ ١٩٣٥

اتجاهات متنوعة، شرع دوفي يطبق مفهوماً جديداً في فنه. فنبذ اهتمامه بالاسطح المستوية ودرس بنية الاشجار والاشياء والاشكال لكي يعبّر، بصورة افضل، عن مكنوناتها واحجامها. وفي عام ١٩٠٨ اقام دوفي بمعية براك في احدى قرى البحر المتوسط حيث عمل سيزان في سنيه الأخيرة، وهذه المرحلة تمثل تحولاً ثانياً جوهرياً في فنه. ففي التنويعات الاخيرة للأشجار في لوحته «L'Estaque»، ١٩٠٨ كما في لوحته «المستحمات Bathers»، ١٩١٠ بلغ دوفي ذروة تطلعاته الفنية في نسقٍ موازٍ للتكعيبية. فبالتعبير عن الشكل الكامن في العقل، كان يهدف الى تقديم الموضوع بصورة أوضح، دون غموض، بل جعله ملحوظاً دائماً سواء كانت موضوعاته مشاهد مالوفة في غابة «بولونيا» او في رسومه الأولى لسباقات الخيل. ولما لم يجد دوفي سوقاً لأعماله هذه لجأ الى تطبيق افكاره الجديدة تلك بتقنيات مغايرة، فشرع بالحفر على الخشب اولاً ـ وهي مادة قلما انتابها التغير منذ القرن الخامس عشر استثمرها دوفي ببراعة ومقدرة عظيمتين، وشرع يعمل رسوماً توضيحية لكتاب احد اصدقائه الذي يصف رحلة قاما بها معاً الى «بروفنس». ثم انهمك في اعداد رسوم توضيحية أخرى لقصائد غولوم ابولونير «Guillaume Apollinair» التي تاثر بها جداً وجسّدها في منحوتاته الخشبية التي مثلت التعبير الأول لأفكاره الجديدة، ونفذها في باريس عامي ١٩٠٩ و ١٩١٠. وقد اعتبرت تحولاً جديداً في المفهوم المعاصر لفن صناعة الكتاب. ومنذ ذلك الحين حتى عام ١٩٢٢ عمل دوفي كل ما في استطاعته من النحت الخشبي، بنجاح مماثل، في تجسيد مشاهد الرقص والعشاق وصيد الاسماك. أما عمله في مجالات التزيين والأزياء فهو لم يلج هذه المرحلة عبثاً، بل كانت تجربة جدية في استخدام اللون. رسم فيها ـ كما رسم قبلاً على الاقمشة الفاكهة والأزهار والنقوش ـ التكوينات، بالحجم الطبيعي، لأشكال بشرية بألوان راسخة ولموضوعات مثل: سباق الزوارق والنساء الانيقات في ساحات السباق، وصالات اللعب، وحفلات الاستقبال، والسركس، حيث عرضت، لأول مرة، في معرض الفنون

التزيينية بباريس عام ١٩٢٥. وقد برهنت اعماله تلك انه يملك، بالاضافة الى تفرده كوريث لمصممي القرن الثامن عشر العظام بحق، خبرة وذوقاً وحذاقة تمكنه من ادخال مبتكرات الرسم الحديث على الحياة اليومية التي نعيشها وفي المساكن التي نقطنها والملابس التي نرتديها.

بعد ان ارسى نظامه في الالوان، وقواعد تكوينه «Composition»، وبعد ان اختبرها في الفنون التطبيقية، انتقل دوفي، بثقة، الى مرحلة جديدة من تطوره. فعلى الرغم من انه اعتاد ان ينفذ افكاره بصورة عملية فقد قاده ذلك لأن يختبر نوازعه بعقلية مرنة ثم «يغربل» كل الامكانات المتوفرة بين يديه كي يبلغ بوسائله التقنية حد الكمال. وفي هذه المرحلة، وقد وضع سيزان له مثلاً، كانت صوره مركبة في توليفاتها. وقد أتت محاولاته، لسنوات عديدة، أكلها في لوحته «Grande Baigneuse» عام ١٩١٤ التي نرى فيها شكلاً رمزياً طاغياً غالباً ما تمثل في تكويناته اللاحقة.. شكلاً يمثل نوعاً من التجسيد المعاصر للبحر. وقد وجّه دوفي جلّ اهتمامه لهذه الطريقة وهي التي أوحت له بأول أعماله في الليثوغراف (١٩١٨) التي كرس لها معظم وقته واستأثرت بقدر كبير من عنايته بحيث لم تطاوعه نفسه على بيعها. وقد احتلت موقعاً متميزاً على جدار مرسمه وظلت معلقة في تكوينات كبيرة حتى عام ١٩٤٢.

في هذه السنوات أيضاً رسم دوفي



حياة ساكنة - ١٩٢٢

بلدة كالتاكبرون - ١٩٢٣





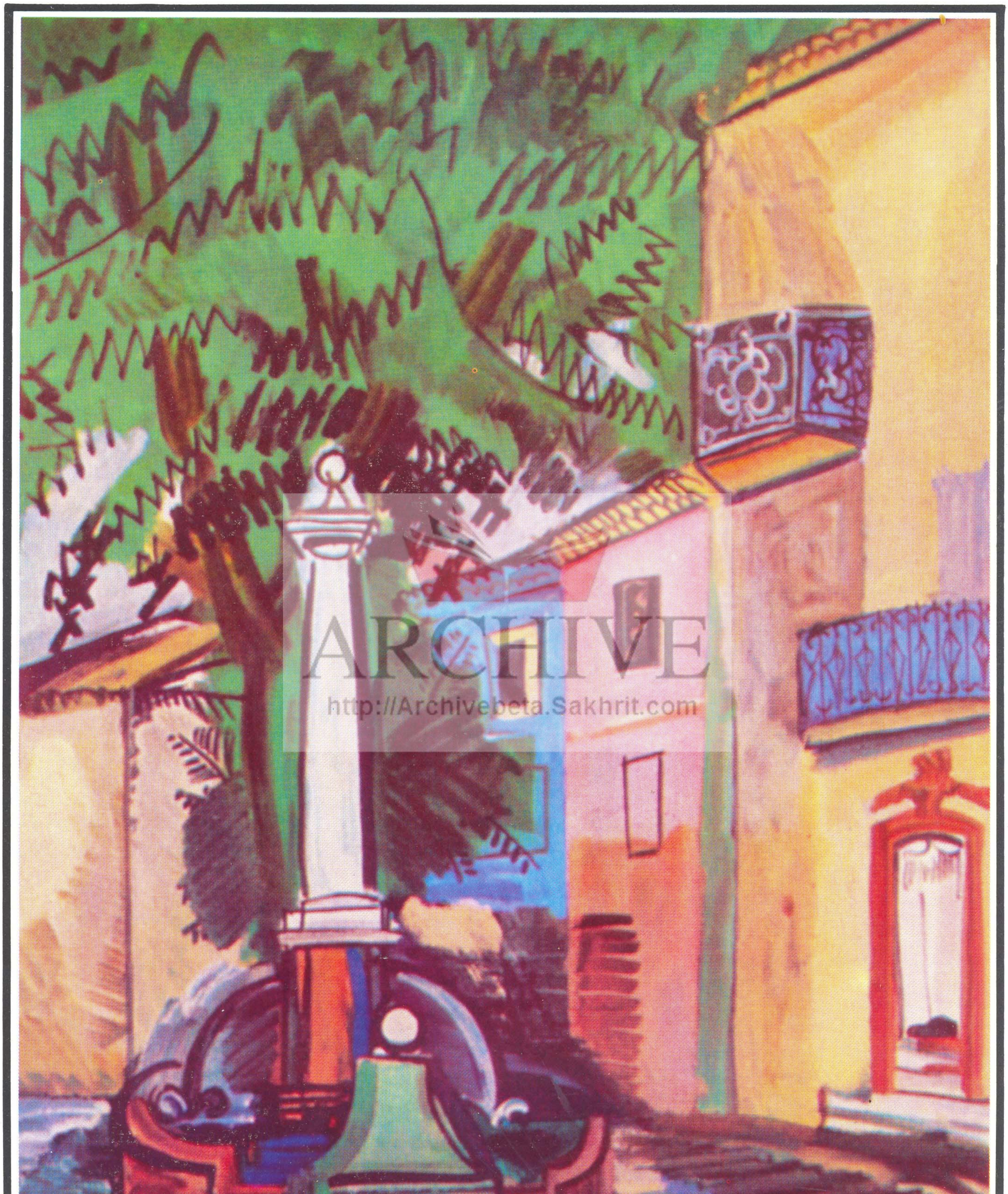
سباقات الخيل

صوراً للحياة الساكنة «Still Life». وهي رائعة لأنها مبادرة خلاقة في الكشف عن العلاقات الخفية بين الاشياء. فليس هناك رسم دون تكوين، كما هو واضح، وهذا هو الجانب من فن دوفي الذي سعى به نحو الكمال. ولا مراء، من أجل تنظيم «هندسة» الألوان والنماذج المألوفة، لم يعمد قط الى ان يبرز الصلابة والعتمة الفاصلة في تحولاته وانتقالاته من اللون الى الظل، لكنه ابقى دائماً على بؤرة ناعمة في اعماقه لهذه الرسوم وكانت، بنظره، التطبيق الأمثل لتقنيات سيزان. لكن التصميم والتأليف لم يكونا كل شئ. فهو في الوقت الذي كافح طويلاً لكي يطوّع العادات الجامدة الشائعة في الملاحظة وليؤلف بين المفردات المرئية والمفردات الذهنية، لم يكن يهدف الى ان يقيد نفسه ثانية، بالقواعد المرهقة وهو الذي كان شغوفاً ابداً بانطباعاته الخاصة، الذكية والحاذقة والممتعة.

اثناء تمضيته عامي ١٩٢٠ و ١٩٢١ في الريفييرا الفرنسية استقى دوفي الهامة من عمارة المدينة الجنوبية والريف البهيج ورسم عدداً من المناظر الطبيعية كانت بمثابة حجر الزاوية في فنه. ومنذ ذلك الحين، وقد توقف عن رسم الاشياء أو نقلها كما هي في حالاتها البيّنة، شرع يؤسس، شيئاً فشيئاً، اسلوباً متفرداً خاصاً به منتقياً من الطبيعة ما يلائم غرضه فيكسبه شكلاً وتماسكاً وانسجاماً لكل ما يضمنه من اشياء في لوحته. وقد رسم دوفي درجات اللون المختلفة بيسر ونشوة، وأحب الالوان كلها على حد سواء. ولكنه، في محاولته لجعل انسجام الالوان يعتمد كثيراً على الموضوع، لم يجد مبرراً للابتعاد عن الملامح الأساسية للطبيعة. فقبل كل شيء يفترض أن يكون المشهد الطبيعي اخضر. لذلك اتخذ من الأخضر لوناً طاغياً فيه، او الازرق لتمثيل مشهد البحر، او الأوكر (المقارب للون الخردلي) والوردي لبنايات المدن، إلا ان ذلك لم يمنعه من استخدام الوان عرضية أخرى.

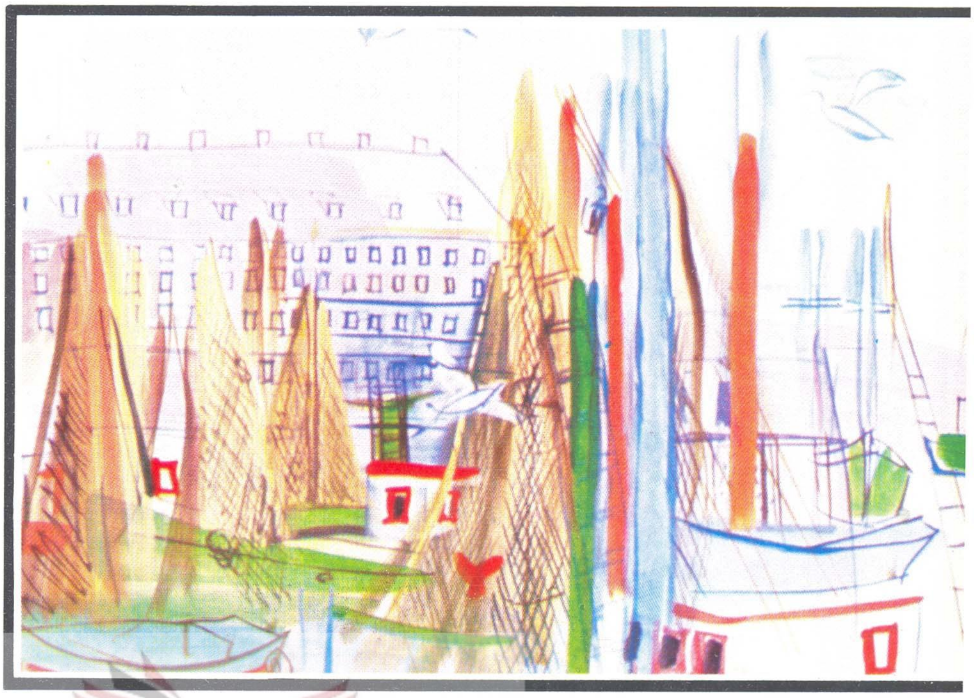
في عام ١٩٢٢ ذهب دوفي الى ايطاليا حيث تجول في أروقة متاحف فلورنسا وروما. ولكن ما رآه هناك من الأعمال الفنية العظيمة لم يبهره او يثير فيه الرغبة للتأثر بها. بل، على العكس، جعلته يتخلى عن اية فكرة كانت قد راودته لتقليد «الاساتذة العظام»، واقتنع بان هنالك القليل الذي يمكن الاستفادة منه من تجارب الآخرين. وحين شاهد صقلية أُخذ بما شاهده من معابدها المتهدمة المتألقة في الشمس وبالمزيج البديع بين العمارة الجديدة والقديمة، وبالأساطير الموحية التي لا تزال تعشش بين جبنات الطبيعة في حالتها الراهنة.

آمن دوفي ان لون الشيء انما هو انطباع موروث، او بالأحرى عادة متبعة. فالفنان معرض لأن يفقد جمالية ما يرسم ان هو حاول ان يحدد، بالضبط، الالوان التي يراها. فألوانه هو وألوان الطبيعة ليست هي نفسها. ألوان الطبيعة انما تستقى مما يماثلها من نوع أو آخر. ولكي يضع نظاماً خاصاً به للألوان، عمد الى اختيار لون ما لشيء ما. فالخيل، بالنسبة له، زرقاء مثلاً، وبهذا فقد اعاد «صياغة» العالم المرئي وفقاً لما يلائمه هو بالذات.



نافورة في بلد فنس ـ ١٩٢١

اشرعة الصيد في ميناء بوسطن - ١٩٥٠



لأنه ولد قرب البحر فقد كانت مواضيع البحر تسري في عروقه. فبالنسبة له كان البحر مصدراً للالهام لا ينضب ومرتعاً خصباً لا يجارى في مادته واشكاله المتجددة. فالبحر يثير لديه دوماً دفقات من الاشياء الحية والخيالات الرمزية. لم يكن البحر بحد ذاته يمثل البحر لوحده بل عالماً مثالياً للآفاق اللامحدودة وللسماوات الممتدة الى اللانهاية. من الجائز، ايضاً، ان ساحة السباق كانت حقله الغني بالتجارب. فموضوعاته القليلة زودته بمجموعة جميلة من التنويعات التي رضخت بسهولة وتلقائية لنظامه الرفيع في الرسم. كما أمدّه السباق بعالم لا نظير له من اللون والحركة، إذ وجد فيه فرصة مثالية لتطبيق افكاره عن الظل، ونظريته في الألوان المتحولة بتأثير الظلال المحيطة، والأضوية المنكسرة تحت الاشجار الوارفة، واستخدامه للأسود كلون للضوء يعين ويؤكد به الألوان الزرقاء والخضراء. كما جدّد دوفي معالجته للمنظر الطبيعي كي يقرّبه أكثر فأكثر الى المعاصرة. فضمّن رسومه الناس في القطارات والسيارات ومكائن الدرس والحصاد وعربات المزارعين. وكان طموحه الذي كرّس له جهده ان يوسع مجال هذه المناظر ويضخم من حركات ووقفات اولئك الذين يفلحون الأرض.

عاد دوفي من رحلة قام بها الى المغرب مُحملاً برؤية شيقة مزينة بالحدائق المسورة والمآذن والقباب والخيم المشوبة دواخلها بالزرقة. ومن توليدو والبندقية ولندن استقى مشاهد حية مترابطة تجلت فيها النظرة المفعمة بالسحر والرهافة الى العالم مصوراً اياه وواصفاً احداثه وحالاته. وكان اكثر ما يروق له اللقاءات الاجتماعية للنساء والرجال في المناسبات المختلفة: في الصالات والاحتفالات الرسمية والمهرجانات، مسجلاً الملامح المميزة للوجوه الانسانية. وفي معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ قدم دوفي اكبر اللوحات المعروفة ارتفاعاً والتي مثلت خلاصة مفهومه العقلاني للفن التزييني.

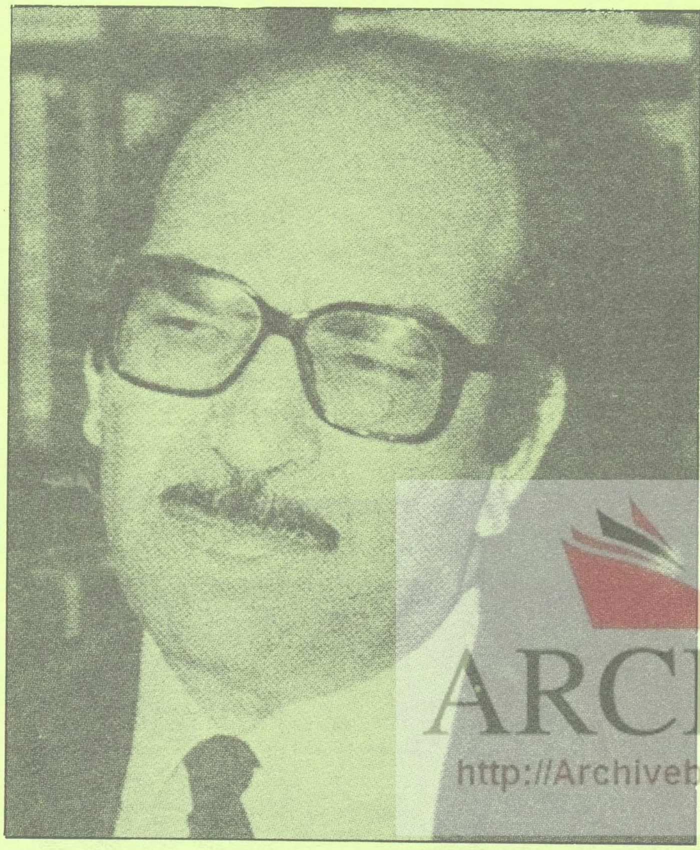
وقد نفذ هذا العمل الفذ بدقة علمية دللّت على «استاذيته» وتحكمه البارع في أساليبه التقنية.

لم تكن الرغبة في الرسم تعتمل في نفس دوفي إلا اذا احس باثارة من نوع خاص. فلكي «يتجاذب الحديث» مع الأشياء والمخلوقات كان بحاجة الى مشهد يهزّه والى احساس بوجود الجمال أصلاً. وهو لا يعول على اهمية الموضوع بحد ذاته، بل لابد لعينه ان تنفذ الى «الثيمات» الكامنة فيه المليئة بالحركة والحياة، وعندئذ يستطيع ان «يتّبل» الطبيعة بالايحاءات والتغييرات، غير المنظورة في الأصل، التي يضفيها على ملامحها الاعتيادية. وبالرغم من ان الفن، في عرفه، هو الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الفكرة، او العاطفة، فلم يخلُ فنه مع ذلك من عرض نماذج مألوفة أو ممارسة الانسجام اللوني عند الحاجة. وحين كان يضمّن أفكاره التجريدية حضوراً حياً كان يسعى في شخوصه - رجلاً أو امرأة أو حيواناً أو شيئاً - شكلاً جمالياً وحجماً وحيوية طاغية. فالموضوع نفسه، كما يقول، ليس مهماً بل المهم هو طريقة عرضه. وبالرغم مما واجهه من صعوبات في «مغامرته» فقد بقي رساماً «سعيداً» لا تبدو على أي من صوره آثار الجهد الذي بذله في رسمها. وكل فنه انما كان برهاناً على ان الرهافة والامتاع شيئان متناغمان لكنهما منفذان باكثر التجارب عمقاً في الفن الحديث.

في شتاء عام ١٩٥٢ اصيب دوفي في اصابة حادة بذات الرئة. وما عتم ان انتابته نوبة قلبية توفي على اثرها في ٢٣ آذار ١٩٥٣.

حوار مع
الدكتور محمد عابد الجابري

د. محمد عابد الجابري



الدكتور محمد عابد الجابري مفكر مغربي معروف لفت الانتباه اليه بمجموعة كتب قيمة تناولت مشاكلنا الفكرية المعاصرة منها: الخطاب العربي المعاصر، نحن والتراث، نقد العقل العربي، الذي صدر جزء أول منه حتى الان.

«آفاق عربية» التقت الدكتور محمد عابد الجابري وأجرت معه حواراً تناول الموضوعات التالية:

- **فكرة التوفيق في الفكر العربي القديم.**
- **ابن رشد بين ارسطو والفكر الاسلامي.**
- **البيئة الاندلسية والبيئة المشرقية زمن ابن رشد.**
- **الفلسفة العربية الاسلامية بين التقليد والابداع الخاص.**
- **عصر الاستشراق هل انتهى ام لا.**
- **علاقة المثقف العربي بالسلطة.**
- **ضرورة الدولة.**

وبدات آفاق حوارها مع الدكتور الجابري بالسؤال التالي: هل كان الفكر العربي القديم فكراً توفيقياً بنظرك ام فكراً احادي النظرة ؟

قال الدكتور الجابري:

ليس من السهولة الاجابة عن هذا السؤال في كلمات. كل عملي في نقد العقل العربي يحاول أن يجيب على هذا السؤال. ليس من السهل ان يقول الانسان العربي إن الفكر العربي كان توفيقياً هكذا.. وليس من السهل ان يقول ايضا ان الفكر العربي كان احادياً هكذا، او انه لم يكن لا هذا ولا ذاك. وفي الحقيقة، الحضارة العربية هي ملتقى حضارات، ملتقى ثقافات، وقد شاء لها التاريخ ان تكون هكذا. إنها حضارة تمثلت واختزنت حضارة وثقافة كثير من الامم والشعوب، حضارة العرب القديمة، وماتبقى منها وماترسب، ومانتج من خلال الحياة العربية والممارسة العربية، في المغرب والعراق، والشام. هذا التنوع اعطى حياة خصبة، ومناقشات لاتنتهي. كانت هناك حرية في التعبير لاتتوفر الآن، ولا اعتقد انها تتوفر في وقت قريب. كانوا يبحثون في كل شيء. كان هناك قمع، وكانت ايضا هناك حرية. الانسان لايستطيع ان يحكم بسهولة ويقول ان التفكير الاسلامي كان حدياً، او انه كان توفيقيا. الشيء الذي يمكن ان اقوله هو ان مايسمى «بالتركيب» La Synthe'se، كان شيئاً غائباً عن الثقافة العربية ومازال غائباً عن فكرنا العربي اليوم، لكن لااقول انه كان غائباً بنسبة مئة بالمئة بل بنسبة اقل. ولكن التركيب بهذا المعنى ليس التوفيق او التلفيق. يجب ان نعطي للمصطلحات معانيها فهناك التلفيق كأن يأتي الكاتب بمعلومات من هنا ومن هنا ويقول هذا كتابنا كما كان يقول القدماء: خذ من هنا ومن هنا وقل هذا كتابنا. انه يلفق، والثقافة العربية في عصور الانحطاط شهدت هذا النوع من التلفيق. وهناك (التوفيق)، وهو شيء آخر، كأن يكون هناك مذهبان متعارضان، وانت تحاول ان تدرس هذا وتدرس ذاك وتبحث عما يشتركان فيه فتنتج مذهبا فيه شيء من هذا وشيء من ذاك، ولكن لايعبر عنهما معاً فهذا توفيق سبينوزا مثلاً، او كما فعل ابن سينا. لقد وفقا. لايوجد هناك اصالة بل توفيق. تأخذ من هنا، ومن هنا، فلا ابتكار، ولكن هناك مجهود للربط لاضفاء نوع من الوحدة. ليس هذا تلفيقاً لان التلفيق هو جمع. اما التركيب فهو شيء آخر. التركيب هو ان يكون عندك شيء وهذا الشيء له ماينفيه. فهذا النفي ينتج عنه نفي للنفي، يحتفظ فيه بالمعطى الاول. فعملية الاحتفاظ الجدلية هذه، او الصراع بين الاضداد بهذا الشكل اذا اعطى مخرجا جديداً، فانه لايكون توفيقا، لانه لايوفق بين الضدين، بل يتجاوزهما، يلغيهما، ولايلفق بينهما ايضا، بل يعطي تقييما جديداً. فعملية التركيب هي ثمرة الجدل. والفكر العربي هو فكر جدلي بمعنى كلامي، سفسطائي. كلامي يعني ديالكتيكي في الغالب.

لذلك لااستطيع ان اجيب عن سؤالك بكيفية حاسمة. الفكر العربي فيه جوانب احادية، هناك اشخاص مارسوا التفكير الاحادي، وهناك اشخاص مارسوا

■ جهاد فاضل ـ بيروت

● الفكر العربي فكر جدلي..

● الابداع في الفلسفة هو اعادة طرح السؤال بطريقة اخرى

التفكير التوفيقي. الشئ الذي كان غائباً بنسبة كبيرة هو التركيب، كيف نخرج من الاضداد بشئ يتجاوزها جميعا وهذا طبعا من اسس الحضارة الحديثة او التفكير الحديث. ولم تبرز عملية الجدل بهذه الصورة الا مع هيغل في العصر الحديث. وفكرنا العربي المعاصر ليس فيه هذا النوع من التركيب. ومشاكلنا، بنسبة كبيرة، سواء مشاكلنا الفكرية كثقافة وفكر، ومشكالنا السياسية والحضارية، راجعة الى أننا لم نستطع بعد ان نشق لأنفسنا طريقا يسود فيه التركيب في التفكير. الجدل ثم التركيب. لا لنتجادل ونختصم، اولنتقارب، اولنحمل الرصاص ضد بعضنا بعضاً. اي يجب ان نبحث عن شئ جديد يحتوينا معا ويسير بنا خطوة الى الامام. هذه الظاهرة يمكن ان اقول منذ الان من المسائل الغائبة في الفكر العربي بكيفية واسعة جدا، سواء المعاصر او القديم.

آفاق عربية: لديكم في المغرب عناية خاصة بابن رشد وفلسفته. هل تعتقد ان الرشدية امتداد محض للأرسطية، ام ان لها قوامها واستقلاليتها ؟

د. محمد عابد الجابري: ابن رشد ابن بيئته العامة، ولكن المحدودة، اعني بها البيئة الثقافية المغربية الاندلسية وهي تختلف في كثير من الجوانب عن البيئة المشرقية. في المشرق جاء الاسلام وكانت هناك ديانات يهودية، مسيحية، مانوية، الى آخره. هذه الديانات اعتنقها الناس بطريقة او بأخرى وبقيت طوائف لم تدخل فيها. بنية هذه الديانات بقيت موجودة وعندما بدأت الترجمة، من نهايات القرن الاول الهجري الى مافوق، كانت تلك الديانات والبنيات الثقافية القديمة، تريد ان تثبت حضورها في الثقافة العربية في المشرق. هي أجنبية، هي هندية هي يونانية، وبقيت بعض الطوائف تحملها. وبقيت عناصر منها تسربت او دخلت في الثقافة العربية وتعربت او تأسلمت او لم تتأسلم. المهم احتلت مواقع ما فحدث نوع من الفكر التوفيقي الذي حاول ابن سينا ان يعبر عنه بفلسفته التوفيقية مابين الاسلام من جهة والفلسفة اليونانية من جهة، والفكر الاشراقي الغنوصي الذي يمثل الموروث القديم من جهة اخرى.

في المغرب العربي، في الاندلس، لم تكن هناك ثقافات. جاء الاسلام كفتح، وساد الساحة؛ ولم تكن هناك ثقافات من هذا النوع وكان الاسلام بمفرده في طاولة ممسوحة تماماً. كان الاسلام هو اسلام الصحابة الفاتحين الاول.

ليس هناك مغربي واحد الى الان غير مسلم لماذا ذلك ؟ لان الفاتحين الاول كلهم جاؤوا في عصر مالك، في عصر كذا، فجاؤوا بنفس الرؤية السلفية وتوطد كل ذلك في الاندلس، في المغرب.

اذن لم يكن هناك موروث قديم ينازع هذه السلفية، او هذا المنظور البسيط السلفي القديم الديني الخالص. لم يكن هناك ما ينازعه فكان هناك تحرر من عملية التوفيق وكان هناك ايضا، وفي وقت من الاوقات مطالبة بالرجوع الى الاصول.

نشأ ابن رشد في هذه البيئة ايضا وفهم هو واقرانه وزملاؤه ان الثقافة العربية في المشرق قائمة على هذا النوع من التأليف، من التركيب، ومن التلفيق، من عناصر متعددة هي عطاء العالم العربي والاسلامي. وكان هؤلاء واعين تماماً أنهم ليس لهم هذه المعطيات.

اضف الى ذلك ان الدولة الاموية في الاندلس عارضت ان تكون استمراراً للدولة الاموية في المشرق. لقد ارادت ان تكون لها خصوصية ثقافية تنافس بها في آن واحد الدولة العباسية في بغداد، والدولة الفاطمية في القاهرة، فكان هناك ثلاث قارات ثقافية: القارة العباسية في بغداد، والقارة الفاطمية في القاهرة، والقارة الاندلسية والمغربية في قرطبة وفي فاس على عهد الأمويين وعلى عهد الموحدين فيما بعد.

اذن ابن رشد لم يكن يدخل في نطاق تفكيره هذا الذي يسمى توفيقا عند ابن سينا او عند الغزالي. ارجاع للأصول، الى ارسطو دون ان يشوهها بادخال الموروث القديم قبل الاسلام فيه (الفلسفة الحرانية او الفكر الفارسي او الغنوص) وبدون ان يجعله ينطق بالاسلام وهو غير مسلم. فارسطو شئ، والاسلام شئ آخر. الاسلام يجب ان نبحث له عن منهجية خاصة في التفكير، وهذا مافعله ابن رشد في كتابه (الكشف عن مناهج الادلة في عقائد الملة) وارسطو يجب ان يفسره بمنطق ارسطو وبواسطة ارسطو وهذا مافعله في كتبه الاخرى التي هي كتب الشرح. اما العلاقة بين الدين والفلسفة كأن يسأل هل الفلسفة حرام او غير حرام ؟ فيصدر حكماً دينياً فقهياً في المسألة في كتابه: (فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال). اتى بفتوى دينية فقهية على ان الفلسفة واجبة وليست حراماً.

اذن الاشكالية العامة والمعطيات التي شكلت فكر ابن رشد ووجهت اهتمامه ليست هي التي وجهت اهتمام الفلاسفة في المشرق فقد كانت لهؤلاء اشكاليات اخرى وظروف خاصة. واصالة ابن رشد في الحقيقة، واصالة الفلسفة والفكر عامة في الاندلس جاءت من هذه الناحية اذ تحررت من الموروث القديم. أما في المشرق فقد حدث العكس.

آفاق عربية: في مجال الفلسفة العربية بالذات، هل تعتقد ان العرب كانوا مبدعين ام مجرد شارحين او ناقلين، كما يزعم البعض ؟

د. محمد عابد الجابري: من المناقشات الفلسفية التي سادت في الفكر الغربي، منذ قرن على الأقل، اسئلة كثيرة حول هل هناك ابداع في الفلسفة ام لا ؟ في

• الفلسفة اعادة قراءة متجددة لتاريخها الخاص. هذا هو الابداع في الفلسفة. لان الفلسفة لاتنتهي الى جواب.

• هناك من المثقفين من هو اكثر سلطوية من السلطة نفسها !!



ابن سينا



أرسطو



الغزالي

الفلسفة عموماً هل هناك ابداع؛ واذا كان فكيف؟ النهاية التي انتهى اليها النقاش، والفكرة التي اؤيدها انا، وهي الفكرة السائدة الان، هي ان الفلسفة اعادة قراءة متجددة لتاريخها الخاص. اعادة قراءة، اعادة تأويل متجددة لتاريخها الخاص. هذا هو الابداع في الفلسفة. الفلسفة لانبدع فيها من لاشئ. نبدع من خلال اعادة طرح نفس الاسئلة، لأن الفلسفة لاتنتهي الى جواب. السؤال الفلسفي يضع المشكل واذا كان المشكل يقبل حلا فهو مشكل علمي وليس فلسفياً. فالفلسفة اذن تضع اسئلة، وتطرح مشاكل، وتجيب اجوبة ليست نهائية ولايمكن ان تكون نهائية، ولكن المهم في الاسئلة كما يقول ياسبرز ليس هو الجواب بل السؤال، والابداع في الفلسفة هو اعادة طرح السؤال بطريقة اخرى، اي بطريقة تستجيب لتطور المشكل.

اذن هل في الفلسفة تطور ام لا، اعتقد ان كل تفكير فلسفي لايسمي فلسفيا الا اذا اعاد طرح سؤال معين واذا اعاد طرح سؤال معين بكيفية تستجيب لتطور الموضوع ففيه ابداع. وفي هذا الاطار جميع الفلاسفة مبدعون سواءً أكانوا مسلمين ام غير مسلمين.

آفاق عربية: هناك اراء مختلفة بين الباحثين اليوم حول الاستشراق والمستشرقين. فريق يرى ان عصر الاستشراق قد انتهى، وفريق يرى ان المستشرقين مازالوا يعطون؟

د. محمد عابد الجابري: فعلاً عصر الاستشراق قد انتهى على مستويين: المستوى الوظيفي والمستوى العلمي. الاستشراق لم يكن كله بل جله داخلاً ضمن عملية اكتشاف الشرق للسيطرة عليه، للتعرف عليه بقصد السيطرة عليه او تمتين السيطرة عليه. هو داخل في استراتيجية التوسع الاستعماري. هذه الوظيفة الان لم تعد قائمة. اوروبا والغرب ليسا محتاجين اليوم الى مستشرقين يقومون لهما بكشف الشرق لكي يسيطرا عليه لأن هناك من الشرقيين الان مايكفي ليقدموا انفسهم ويكتشفوا انفسهم ثم هناك من المعرفة ومن الآلات ومن التطور مالا يحتاج الى مستشرق يغترب سنين طويلة في ثقافة عربية يطالع كتبا ويتقن لهجات ولغات الى آخره. هذه المرحلة انتهت وظيفياً. الاستشراق لم يعد له وظيفة بمعنى انه لم يعد ضرورة من ضرورات التوسع الاوروبي لان هذا التوسع فرض نفسه وهناك اساليب تقنية جيدة، وهناك تلفزيونات تستعمل الان بالاقمار الصناعية، وهي تشكل العقول والاذهان، وهناك وسائل متعددة.

من الناحية العلمية ايضا الاستشراق قد انتهى لماذا؟ المستشرقون عالجوا تراثنا بمنهجية علمية او اقرب ماتكون الى العلم او على الاقل تعكس المناهج العلمية التي كانت سائدة عندهم. هذه المناهج منها ما اصبح قديما وقد تطور الى منهج آخر، ومنها مالم يعد صالحا لان الوظيفة التي كان يسبح بها في المنظور الاستشراقي الاول، اي الاستكشافي الاستعماري، ليس هو المنظور الان. وايضا المستشرقون لم يعودوا يحتكرون المنهجية العلمية والمعرفة العلمية بل نحن كعرب قادرون على التعرف على هذه المناهج، واكثر من ذلك على تطويعها بكيفية افضل.

وانتهى الاستشراق على مستوى آخر هو ان المستشرقين لم يبدعوا، فأذنهم باستمرار كانت أذناً اجنبية. الاذن العربية تقرأ او تسمع وتفهم. المستشرق يسمع كلمة ويبحث عن معناها الاشتقاقي والاصولي. امر يستغرق منه وقتا طويلاً، وأمر تستغربه انت تمام الاستغراب. هذه الناحية ايضاً تجعل الاستشراق مهمة صعبة ليست لها فائدة ولا مردود.

فعمليا الاستشراق من هذه الزوايا الثلاث انتهى ولكن ليس معنى هذا انه لم يعد من المفيد ان يتخصص اجنبي في ثقافة أجنبية اخرى. يجب علينا نحن ان نتخصص في ثقافة الغرب او ان نكون مستغربين بمعنى البحث في ثقافة الغرب، وان نكتشف الغرب. ونمتلكه كمعرفة، كعلم. هناك ايضا من يبحث في الثقافة الصينية او في الثقافة الافريقية، او في الثقافة اللاتينية، او في الثقافة العربية. كل ذلك سوف يبقى كتخصصات ولكن الدور الذي قام به الاستشراق وظيفياً، ايديولوجيا مربوط مع الاستكشافات الاستعمارية، دور قد انتهى. الدور الذي قام به المستشرقون للثقافة العربية،

● هل يمكن أن تتقدم أمريكا أو روسيا بدون دولة مركزية....؟ من المشروع؛ بل من الضروري؛ أن نطالب بقيام دولة عربية واحدة وقوية..

انتهى ايضا لان مناهجهم قد اصبحت قديمة الان، فيبقى تداخل الثقافات ولانستطيع ان نمنع احدا من ان يطلع على ثقافتنا، بل نحن نرحب به.

آفاق عربية: كيف تنظر الى علاقة المثقف العربي بالسلطة ؟ ثمة وجهات نظر مختلفة حول هذا الموضوع..

د. محمد عابد الجابري: علاقة المثقف العربي بالسلطة ليست علاقة وحيدة القيمة او وحيدة الاتجاه. ماهي السلطة ؟ يجب ان نحلل السلطة تحليلا موضوعيا. يجب ان لانضع السلطة كشبح. السلطة عبارة عن حاكم يحكم بواسطة مثقفين. يجب ان لانموه على انفسنا ونقول ان المثقفين مهددون لانهم في جانب والسلطة في جانب آخر. من يمارس السلطة ؟ من يراقب الكتب ؟ هل هو ذلك العسكري الذين قد لايجد وقتا للقراءة ؟ او ذلك الحاكم الذي تشغله السياسة ؟ لا. انهم المثقفون هم الذين يقومون بهذه الاعمال. وهناك من المثقفين من هو اكثر سلطوية من السلطة نفسها..

هناك مشكلة بالطبع. هي ان المثقف العربي لم يمتلك بعد نفسه او ذاته حتى يستطيع ان يمتلك السلطة، اي من ان يوظف امكانياته لخدمة سلطة تمارس السلطة عليه وعلى امثاله. عندما نصل الى الوقت الذي يعي فيه المثقف الحقيقي وضعيته بان يكون موظفا لدولة في خدمة الشعب والجماهير، وقضايا الوطن، والحرية، حينئذ سيتكون لدينا مثقفون، لايكرسون الاستبداد.

باستمرار خلال التاريخ كانت هناك ريبة وشكوك بين المثقفين والسلطة لان السلطة في بلدان العالم الثالث عموما لاتتسم بوضعية واضحة من حيث الشرعية. ان الشرعية الوحيدة الان المتمشية مع العصر هي الشرعية الديمقراطية.. وبدلاً من ان يكشف المثقفون الوضع غير الشرعي يعملون باتجاه آخر. فلسفة السياسة شئ واسع هو ماأسس انظمة الحكم الديمقراطي في اوروبا. المثقفون في الواقع هم الذين يقومون بهذا الدور. اذا قام المثقفون بوضع مسألة الشرعية موضع السؤال حينئذ سيكون المثقفون حقيقة من الحقائق باعتبارهم روادا مبشرين بالديمقراطية. والمؤسف اننا نطالب بالديمقراطية كاطفال، كشعارات، كلائحة من لوائح التلاميذ وهذا لايكفي. المثقف عندما يطالب بشئ يجب ان يطالبه بتحليل. تريد الديمقراطية اذن يجب ان تحلل الوضع. يجب ان تبرهن على ان الديمقراطية غير موجودة ولايكفي ان تقول انها غير موجودة. اذا كانت غير موجودة فلماذا هي كذلك ؟ يجب ان يتركز الخطاب حول هذا الموضوع من اجل ان يتكون فكر سياسي واعٍ. سياسي بمعنى ان يغير التاريخ.

افاق عربية: هناك من المثقفين من يعادي فكرة الدولة باطلاق.. يعادي فكرة الدولة من الاساس.

د. محمد عابد الجابري: هذه النظرة غير سليمة وفي غير محلها. ان الدولة هي الاطار الضروري لجمع شمل اي شعب واي مجتمع. ظاهرة الدولة وظاهرة مركزية الدولة مرحلة ضرورية للتقدم في التاريخ فلايمكن تجاوزها او نفيها. ونحن اليوم عندما نطالب بقيام دولة عربية واحدة، نطالب بدولة مركزية وهذا ضروري. كلنا نؤمن بانه اذا تحققت دولة عربية من الخليج الى المحيط سنصبح بقوة اميركا او روسيا. هل كان يمكن ان تتقدم روسيا بدون دولة مركزية ؟ هل كان يمكن ان تتقدم الصين بدون جدار صيني او ستار حديدي ؟ واميركا هل يمكن ان تتقدم بدون دولة مركزية ؟

يجب ان نفرق مابين صراعات لسلطة تمارسها الدولة جورا وظلما في وقت معين، وبين الدولة كجهاز ضروري. دولة المأمون كانت دولة مركزية ولم يتحقق في اي دولة اخرى من الابداع والتقدم ماتحقق في دولة المأمون. الدولة المركزية، دولة المأمون، التي جندت المترجمين من الديانات الأخرى المختلفة، وقد ادت لهم اجورا باهظة. كان يقال ان الكتاب يوضع في كفة ومقابله ذهب في الكفة الاخرى. لقد فتح المأمون باباً للحوار وللفكر اليوناني وللعلوم، وكان معتزلياً. وهذا التقدم في عهد المأمون (وقد حدث مثله في عهد المنصور الموحدي في الاندلس، في المغرب) حصل في ظل دولة قوية. اما الدول الصغرى والضعيفة التي برزت فيها الاقليات فانها لم تحقق شيئا من الابداع في الثقافة العربية. نحن ضد الظلم الذي نعانيه من الدولة الحاضرة العربية ولكن هذا يجب ان لايؤدي بنا الى تعميم شعورنا هذا على التاريخ. الدولة كانت ضرورية، وما زالت وستبقى وبخاصة في مجتمعات كمجتمعاتنا: الدولة موحدة ويجب ان تبقى موحدة، طبعا انا لاأدعو للدولة الفاشية او النازية او العسكرية. الدولة نظام، مجتمع مدني يصهر. نحن في المجتمع العربي لم نصل بعد الى المجتمع المدني. فكثير من افراد شعبنا مازالوا بدواً، طوائف، عشائر، تابعين لفلان او فلان،

الفرد لاينتمي الى وطن، بل الى قبيلة وما الى ذلك. المواطن العربي الان في طور التكون والمواطن لايتكون خارج الدولة بل في الدولة ومن خلالها وبواسطتها. انه يحتاج الى دولة، الى تنظيم ومجتمع مدني.

الدولة ضرورية، والفقهاء المسلمون كانوا واعين لهذه القضية. نحن ننتقد الفقهاء الان ولكنهم كانوا يقولون: «طاعة سلطان خرق خير من البقاء بلا سلطان». ومن هنا كانوا يقولون: أطيعوا اولي الأمر. حتى يستقيم الأمر وتتحقق مبادئ الدين الاسلامي. لابد من ان يكون هناك شخص على رأس الامة الاسلامية. الدين الاسلامي لايمكن تنفيذ شعائره في غياب الدولة ولذلك يقولون طبعا لابد من إمام عادل. ولكن اذا لم يتوفر إمام عادل، واذا لم تكن هنالك قوة تضمن لنفسها الاطاحة بالامام الفاجر لاقامة إمام عادل مكانه، فالواجب عدم الثورة وترك الفتنة وطاعة الامام الفاجر لتبقى وحدة الامة ويبقى كيان الامة قائمة حتى تتوفر شروط لتغيير هذا الحاكم. هذا رأي الفقهاء ونحن لسنا متزمتين طبعا إلا انه لايمكن ان نبرر نظرياً ولا اخلاقيا الخضوع للامام الفاجر. ولكن انظر الواقعية كيف كانت.

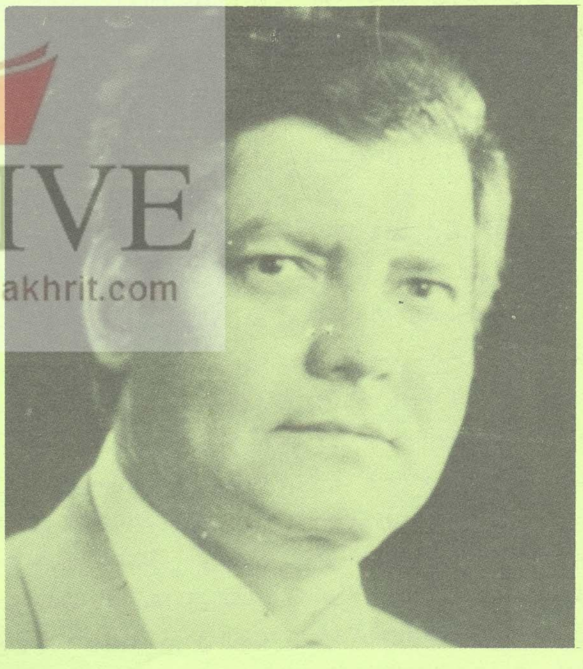
الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة:
□ حال التدهور الثقافي دون وجود تيار رئيس بارز يقود حركة الموجة الثالثة في حركة الشعر الحديث.

في دراسة نشرت حديثاً عن المجموعة الشعرية الجديدة [مرايا الزمن البعيد] للشاعر محمد ابراهيم أبي سنه كتب الناقد المترجم الأستاذ فؤاد كامل:

«إن ما يشغل الشاعر في هذه المرحلة من تطوره هو «العتق»: خلاص الروح من أسر الضرورة، الذي يسمو بالشاعر الى عشق من نوع آخر: عشق لعالم آخر ونهار آخر.

..الحرية.. الحب: ربيع الأشياء: أحزان البسطاء، كلمات مسنونة تتحدى الظلم.. هذه هي الألفاظ التي تصافحنا في أبيات الديوان..»

مجلة ابداع ـ العدد الثالث ـ آذار ١٩٨٧



الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة

● تراجعت الشخصية الاعتبارية للأديب والشاعر في مجتمعنا.

● بشر حجازي بمجتمع تسوده العدالة والحرية والجمال.

بينما ظل أمل دنقل محصوراً في مطلق الرفض للواقع المحيط به.

عندما تواصل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي في مصر مع رفقائهما في العراق والشام / السياب والبياتي ونزار قباني وبلند الحيدري ونازك الملائكة.. كانت هناك أصوات تنمو يوماً بعد يوم في مصر لتحقق لنفسها التمايز بين جيل كبير من الرواد.. بدأت هذه الاصوات تأخذ طريقها الى القراء عبر صفحات الآداب والطليعة والشعر وغيرها من المجلات الأدبية. من هذه الأصوات الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة الذي لايزال يحتفظ بحضور بارز في الساحة الشعرية في الوقت الذي دفعت عوامل الاغراء المادي، والسهولة، كثيرين من الشعراء غيره للاتجاه الى نشر المقالات والكتابة في الصحف والمجلات العربية المختلفة، لكن محمد ابراهيم أبو سنة ظل متمسكاً بالشعر والابداع الحقيقي الى جانب امل دنقل (رحمه الله)، ومحمد مهران السيد، ومحمد عفيفي مطر، وفاروق شوشة.

حول تجربته وموقفه من الشعر الجديد، ومن قصيدة النثر، ورأيه في شعراء جيله، وجيل السبعينات في مصر، كان الحوار التالي:

** ماهي العوامل التي اسهمت في تشكيل وعي وفكر الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة حتى اصبح واحداً من ابرز شعراء مصر ؟

ـ اعتقد ان اخطر العوامل التي اثرت في تكويني الأدبي والفكري هي صورة الواقع المصري خلال فترة بالغة الاهمية من تاريخ مصر، وهي فترة المخاض الوطني التي سبقت قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ثم مرحلة الطموحات القومية بعد قيام الثورة، ولقد تأثرت تأثراً شديداً بواقع القرية المصرية حيث ولدت، وبواقع المدينة حيث نشأت وتعلمت.

أما العامل الثاني فهو دراستي للتراث العربي في الأزهر واقترابي من روح الحضارة العربية: شعراً وفكراً وحضارة..

أما العامل الثالث فهو اهتمامي المبكر بالثقافة الأجنبية ـ خاصة الجوانب الأدبية بأنواعها المختلفة في الرواية والمسرح والشعر؛ فقد قرأت في فترة مبكرة شعراء المدرسة الرومانتيكية الانكليز: بيرون وشيلي وكيتس، كما قرأت شكسبير باهتمام شديد، كذلك تأثرت بالأساطير اليونانية وقرأت عدداً من الملاحم ـ منها ملحمة الالياذة والاوديسا

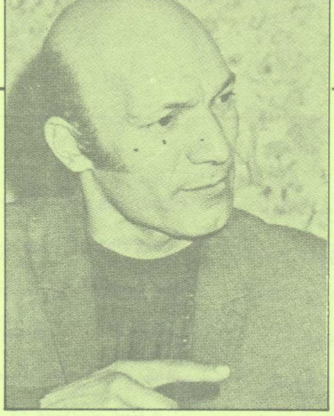
■ مجدي ابراهيم ـ القاهرة

لهوميروس، وفن الحب لأوفيد، واقتربت خلال الستينات من تجربة الشعراء العالميين الواقعيين في فرنسا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية.

وقد كان لرواية الحرب والسلام (لتولستوي)، ولأعمال دستوفسكي التي قراتها في بداية الستينات تأثير عميق في تشكيل وعيي بالعالم وبالشعر على حد سواء. والواقع ان قراءاتي ماتزال الى الآن تعتمد على الاهتمام العميق بالتراث العربي والتواصل المستمر مع الآداب الاجنبية والانغماس الشديد في الواقع من حولي.

★★ كثيرون يتعمدون اظهار تجربة الشعر الجديد وكأنها تجربة دخيلة على ادبنا العربي، وضعيفة ومسطحة ـ فنياً، وشعرياً ـ ترى كيف يمكن اقناعهم بخطأ تفكيرهم وفهمهم ـ خاصة ان التجربة اثبتت وجودها بشكل قوي ؟

ـ ان اهم مايجب ان ندافع عنه كشعراء وادباء ليس فقط الاتجاهات التي نعتنقها والتي نمثلها، وانما ينبغي ان ندافع بكل قوة عن حرية كل كاتب في اختيار الشكل الذي يلائم تجربته الأدبية، ومن البديهي ان التجديد تعبير عن التقدم، وان الجمود تعبير عن التخلف، وحركة الشعر الحديث هي علامة مشرقة في مسيرة الشعر العربي.. اولاً لأنها كسرت جمود الرتابة في الشعر العمودي، وبهذا فتحت آفاق التجريب ـ ليس في الشعر فقط ـ وانما في انواع ادبية كثيرة. وهي لم تكن حركة فوضوية ـ وانما كانت ترتكز على اسس فنية وتراث هائل من المفاهيم النقدية، وهي تتراسل بشكل عميق مع حركات التجديد في الشعر العربي في هذا القرن؛ كما انها تعبّر عن الواقع الذي يتغير في كل شئ وفي كل يوم. هذه الحركة واجهت، وتواجه تحديات العناصر التقليدية التي تجاوزها الزمن، وليس الفيصل في النهاية



احمد عبدالمعطي حجازي

بمقارعة الحجة بالحجة، بل بالعطاء الشعري الذي يتوافر لدينا الآن، والذي ابدعته قرائح شعراء هذه المدرسة.

استطيع ان اقول ان الأجيال المتعاقبة لحركة الشعر الحديث قد قدمت مايقرب من مئة ديوان من الشعر الجيد، وهي تعد اضافة خطيرة لتراث القصيدة العربية، تدفع بالشعر العربي الى الصدارة والندية مع آداب العالم الآن. ولكن الملاحظ ان الهجوم الذي يشن على حركة الشعر الحديث يرتكز على بعض الظواهر السلبية التي تفشت في نتاج الموجة الجديدة ومن اهمها الغموض المطلق والضعف اللغوي والتفكك في البناء، وهذه الظواهر لاتنسحب الا على عدد محدود من الشعراء هم الذين نسميهم بالتجريبيين، ولاشك ان حركة التجديد في المجتمع العربي الآن تعاني محنة بسبب الكوارث السياسية، وتراجع تأثير الثقافة في الواقع، ونمط الحياة الاستهلاكية المخيف الذي يبطش بحياة المواطن العربي، ولاشك ان الشخصية الاعتبارية للأديب والشاعر قد تراجعت على مستويين: التأثير في الواقع، والتخلف الفكري.

★★ بمنتهى الصدق.. ماذا يعني لك: أمل دنقل، وأحمد عبد المعطي حجازي ؟

ـ انني أحترم واعجب بعطاء الشاعرين الكبيرين: أحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، واعتقد ان هذين الشاعرين ينبتان من جذر واحد وينموان في الآفاق نفسها. الجذر هو التجربة السياسية القومية، أما الآفاق فهي المزج بين الكلاسيكية الجديدة وحركة الشعر الحديث. الا ان حجازي يعتبر أكثر غنائية، وأقرب الى الحس الرومانسي والاقتراب من التبشير بمجتمع تسوده العدالة والحرية والجمال.. بينما يظل أمل دنقل محصوراً في مطلق الرفض للواقع المحيط به.

★★ الشعر الجديد في مصر: هل استطاع ان يصمد، وأن يضيف الى ما اضافه جيلكم كثيراً وماهي أبرز نماذج الجيل السبعيني ؟

ـ أعتقد أن الشعر المصري يمر في مرحلة السبعينات بما يسمى بالتفتح الكمي والتنوع الشديد ووجود عدد كبير من الأصوات المبشرة والتي تمتلك مواهب أصيلة فعلاً، وأعتقد ان عدداً من شعراء السبعينات قد استطاع ان يثبت حضوره على الساحة الشعرية.. مثل: نصار عبد الله، احمد عنتر مصطفى، محمد أبو دومة، محمد فهمي سند، حسن طلب.. هؤلاء الشعراء هم طليعة جيل السبعينيات، وهناك كوكبة كبيرة من الشعراء التجريبيين مثل:

محمد سليمان، محمد صالح، حلمي سالم، محمد آدم، عبد المنعم رمضان، أحمد زرزور، وليد منير، رفعت سلام..

وأعتقد ان التدهور الثقافي قد حال دون وجود تيار رئيسي بارز يقود حركة الموجة الثالثة في حركة الشعر الحديث، وكانت النتيجة ان سقطت اجنحة من هذه الحركة في وهدة النثرية.. او في التفكك الفني للقصيدة، او الانحصار في صراخ ذاتي وتداع لاشعوري، أدى في النهاية الى تعميق الهوة بين الشعر الحديث وجمهوره.

اعتقد ان قراءة شعر السبعينات سوف تطلعنا على عدد من المواهب الأصيلة دون شك، ولكن تظل هذه المواهب بسبب الاحباط العام منابر لها طبيعة رائدة قد جعل من الحركة الشعرية مجرد جداول تصب في بحر شاسع من الرمال دون ان تتوحد في نهر زاخر بالعطاء كما كان الحال خلال الخمسينات والستينات، واعتقد ان الشعر الحديث خلال هذه المرحلة يشرف على الدخول الى مرحلة جديدة تماما، ولكنها ماتزال في ضمير الغيب.

★★ قصيدة النثر، أأنت معها، أم ضدها ؟

ـ أنا أعتقد ان قصيدة النثر تمثل اضافة للاسلوب الفني في الأدب العربي ـ ولكنني لااعتقد انها يمكن ان تنهض ممثلة لحركة الشعر العربي، ذلك ان الموسيقى هي من العناصر الحاسمة في الشعر ؟ والتركيز على الصورة وحدها يمكن أن يؤدي الى فقر القصيدة الشعرية لأن العناصر الشعرية تتجاوز هذا المفهوم الى اللغة والموسيقى والبناء والتجربة، واستلهام التراث الانساني، والتراسل مع الفنون المختلفة مثل الفن التشكيلي، والموسيقى والمسرح. ان التركيز على الصورة في القصيدة الحديثة قد جعلها هدفا في حد ذاتها، وقد أدى هذا الى الدخول في المأزق الذي نعانيه الآن، وهو وجود ركام من الصور التي لاتؤدي غرضاً داخل القصيدة.

ـ ماالجديد الذي تعتزمون إصداره في المستقبل القريب ؟

ـ ديوان جديد من الشعر يضم أحدث قصائدي في المرحلة التي تلت ديوان «البحر موعدنا» ١٩٨٢، ويضم عدداً من القصائد التي نشرت في مجلتي الدوحة، وإبداع، وغيرهما، وأعتقد ان هذا الديوان سوف يمثل مرحلة جديدة تماماً في تجربتي الشعرية كما يمثل عدداً من أفضل قصائدي التي كتبت في المرحلة الأخيرة.

يُعد بول دي مان P. de Man واحداً من أهم النقاد الأمريكان الذين يتبعون منهج تفكيك النصوص Deconstruction. ولهذا السبب فإن اثرَ جاك دريدا، أو لربما مايسميه دي مان العلاقة بينه وبين دريدا، واضحٌ وبيّن في عمله رغم إنكاره هو لذلك في هذه المقابلة التي أجراها معه الباحث الايطالي ستيفانو روسو. إن دي مان، على الرغم من هذا، واحدٌ من الأسماء النقدية المهمة التي تثيرُ الجدل في الوقت الراهن، وعملُهُ في حقل البلاغة وصلة ذلك بالقراءة الأدبية من أكثر مايثير هذا الجدل. له: العمى والبصيرة Blindness and Insight ١٩٧١، ومجازات القراءة Allegories of Reading ١٩٧٩، وبلاغة الرومانسية Rhertoric of Romanhcism ١٩٨٤. وقد أُجري هذا الحوار مع دي مان عام ١٩٨٣ ونشر بالانجليزية في كتاب مقاومة النظرية Resistancce to Theory عام ١٩٨٦ عن مطبعة جامعة منيسوتا، كما نشر في مجلة Critical Inquiry في عدد صيف ١٩٨٦. ويثير دي مان في هذا الحوار الغني اسئلة ذات أهمية بالغة تتعلق بالنقد المعاصر وطرق المقاربة الأدبية وأثر سارتر على جيل كتاب مابعد الحرب العالمية الثانية وأثر الأسئلة السياسية والايديولوجية على طرق المقاربة الأدبية... الخ. وهو يلحُ في إجاباته على أسئلة روسو الذكية أن من غير المهم بالنسبة للناقد المعاصر أن يكتب عن الأعمال الأدبية المعاصرة. انه قد يجد نفسه أقرب الى نصوص من قرون سابقة يستطيع من خلال فحصها وتفكيكها فهم طبيعة تأثير الادب في الحياة، وقد يكون ذلك بالنسبة للناقد أكثر أهمية من الركض واللهاث خلف الأعمال الجديدة التي تقذفها المطابع كل يوم. إن عمل الناقد، من منظور دي مان، هو عمل مُتَروٍ ومتفحص للنصوص.

الناقد المبدع بول دي مان: أنا أكثر قرباً الى أدباء من نمط مالارميه وبورخيس

■ أجرى الحوار: ستيفانو روسو.

روسو: لقد درست في أوروبا ودَرّست في كل من أوروبا والولايات المتحدة. ماهو نوع المعاني المتضمنة في فهمك لـ «علم أصول التدريس Pedagogy» الذي حصّلته من هذه التجربة ؟

دي مان: أنا ادرّس في الولايات المتحدة منذ ثلاثين عاماً. وهي تجربة آخذها كشيء مسلّم به بحيث لا أفكر فيها مليّاً أبداً. لكنني أصبحت متنبهاً لها في وقت من الأوقات بسبب أنني درّست بالتناوب في جامعات زيوريخ وكورنيل Cornell وهوبكنز Hopkins. ولذا فإن لدي إمكانية، الآن، لمقارنة وضع التعليم في أوروبا ووضع التعليم هنا: إن المرء في أوروبا أكثر قرباً، بالطبع، الى الاسئلة السياسية، والايديولوجية، ولكنه في الولايات المتحدة، وعلى النقيض من ذلك، أكثر قرباً الى الاسئلة المِهْنيّة. وهكذا فإن أخلاقيات المِهْنة مختلفة جداً. لقد وجدت أن من الصعب في أوروبا تدريس مادة معزولة عن الاستخدام المِهْني الفعلي بحيث يستطيع الطلبة، الذين أُكرهوا على تعلم (موضوعات معينة) في المدرسة الثانوية، الإفادة منها. لذا كان هناك تناقض واقعي بين مايتكلم عنه المرء وبين مايمكن أن تكونه القيمة الاستعمالية، لما يتكلم عنه المرء، بالنسبة للطلبة. وقد وَلد هذا شعوراً خاصاً بالاغتراب لديّ، مختلفاً تماماً عمّا أحسُّ به هنا، إذ يعلم الشخص زملاء مستقبل علمي... يرتبط معهم، في الآن نفسه، بعلاقة مِهْنية مباشرة وهي، رغم ذلك، تتضمن ايديولوجيتها الخاصة وسياستها الخاصة، وهي، بدرجة أكبر، سياسة المهنة وعلاقة المهنة الأكاديمية بالعالم والمجتمع الأمريكي السياسي. لقد انتهيت الى أن وظيفة التعليم في الولايات المتحدة ـ وظيفة العمل الأكاديمي المتميزة عن الوظيفة الأكاديمية ـ مُرْضية أكثر من وظيفة التعليم في أوروبا، وبالضبط بسبب العقد Contract الذي يَرْبطُ المرء بالناس الذين يعمل في تعليمهم. هنا فِعْلاً تستطيع أن تنفّذ علاقتك التعاقدية معهم وتقوم بها، بينما لا تستطيع القيام بذلك في أوروبا. في اوروبا هناك انفصال شاذ غريب على صعيدين مختلفين تماماً. ويتضح هذا بصورة ملموسة في أنك هناك تجلس على ذلك الكرسي تفصلك لُجّة لا يُسْبَر غورها عن الطلبة، بينما تجلس هنا (وببساطة) على الطاولة . لقد وجدت ولاءً سيئاً متضمناً في ذلك الوضع الايديولوجي في أوروبا أكثر سوءاً مما هو الأمر هنا. إن الوضع هنا أكثر أمانة، الى حد ما، رغم أن المشكلة السياسية ستتحول، بالطبع، الى مايتعلق بالعلاقة بين «الوضع الأكاديمي» وعلاقته بالمجتمع بصورة عامة. لقد وجدت أن المرء يستطيع أن يتغلب على هذا الوضع هنا أكثر من قدرته على فعل ذلك في أوروبا...

روسو: كيف تستطيع أن تُفسِّر لنا نجاح عمل دريدا Derrida [1] وبصورة أعم نجاح تيار التفكيك deconstruction في العالم الأكاديمي الأمريكي ؟

دي مان: اعتقد أن جزءاً من نجاح دريدا (حسناً، النجاح النسبي الذي ينبغي تقييمه) يعودُ الى أنه، على عكس معظم النقاد الفرنسيين، يعملُ بأمانة وصميمية على النصوص، إنه يقرأ بيقظة وانتباه عظيمين، ومدرّسو الأدب وطلابه الأمريكان معدون ومعتادون على مثل هذه القراءة اكثر من زملائهم الاوروبيين بسبب (الذي اكتسبوه) على يد تيار النقد الجديد New Criticism وبسبب القراءة المتفحصة الحميمة. هناك شيء في دريدا مألوفٌ أكثر وحميمٌ ولكنه، من جهة أخرى، وبدرجة كبيرة أكثرُ اثارة من مجرد التقنيات المحددة المستخدمة (في عمله)، لذلك فإن عمل دريدا المتفحص الحميم على نصوص بعينها شي يجعله

بالتأكيد، سَهلَ المنال بالنسبة للجمهور الأمريكي، بالمعنى الايجابي بمعنى أن الناس يستطيعون مواصلة عمله. وبالمعنىٰ السلبي - الى المدى الذي جَعَلَهُ ويجعله بسبب تركيزه على النصوص وعلى نوعٍ ومعيارٍ محدد Canon من النصوص التقليدية نسبياً، عُرضَةً للهجوم لقربه الشديد من الأعمال النصية Textual Works وانكبابه على مشكلات التأويل النصّي أكثر من انكبابه على مشكلات ذات طبيعة سياسية أو طبيعة أكثر عمومية. من المألوف أن يُركِّزُ الحديثُ، عن الاختلاف بين فوكو ودريدا ومحاولة التقريب بينهما، بدقة على مسألة القراءة المتفحصة للنصوص بحيث يكون نجاحه متناقضاً ومحل تساؤلٍ وسبباً للنقد. وبهذا المعنىٰ تُناقَشُ العلاقة بين دريدا ومايُسمّىٰ **الدريدانية أو الدريدوية Derridanianism or Derridism** الأمريكية. كثيراً مايقال - وهذا صحيح الى حد ما - ان ما هو مغامر وجريء، ماهو مدمِّرٌ، حقاً، وقاطعٌ في نص دريدا وعمله يُتخَلَصُ منه بجعله أكاديمياً، بجعله فقط مجرد طريقة اخرىٰ من الطرائق التي يمكن بوساطتها تعليم الأدب. وهناك عنصر في عمل دريدا يعير نفسه لذلك، لأننا نستطيع أن نَقَعَ في عمل دريدا على طرائق نموذجية في القراءة، على وعيٍ، على سبيل المثال، بالتعقيدات البلاغية، لنصٍ ما، التي يمكن مُلاءمتُها والاستفادة منها في طرائق التعليم didactics وفي أصول تدريس Pedagogy التعليم الأدبي، وهذا هو، بحد ذاته، أثرُ دريدا الذي هو، على نحو ما، أثر بيداغوجي صرف. أما فيما يتعلق بي وبعملي فكثيراً ماأُذْكَر بوصفي المسؤولَ، أكثر من أي شخص آخر، عن (إشاعة) هذا الأثر لأن عملي هو، بمعنىً من المعاني، بيداغوجي أكثر من كونه فلسفياً: إن عملي يبدأ دائماً من المهمة البيداغوجية أو التعليمية لقراءة نصوص محددة أكثر من كونه، كما هو الأمر لدى دريدا، نتيجة لضغط مسائل وقضايا فلسفية عامة. واستطيع أن أرىٰ بعض الجدارة والأهلية في العبارة السابقة، ماعدا حقيقة كوني لا أظن أن من الممكن أن نفصل، في عمل دريدا، بين العنصر البيداغوجي التعليمي الكلاسيكي، الذي هو موجود في عمله بلا أي شك، والمظهر التخريبي في عمله. واعتقد، في هذه الحالة، أن تخريبية دريدا وتدميريته فعّالة تماماً، الى الحد الذي يمتلك فيه دريدا هذا التدريب الكلاسيكي، أكثر من أي شخص آخر كفوكو، على سبيل المثال، الذي يتوجّه باهتمامه، مباشرة، نحو القضايا السياسية دون أن يعي تماماً ويعير اهتمامه للتعقيدات النصية التي قادت الى هذه القضايا، رغم أن فوكو على وعي حَدْسي، تقريباً، بهذه التعقيدات... ولذا فأنا، شخصياً، لا أنزعج عندما يقالُ لي إن عملي هو، إلى الحد الذي هو تعليمي، أكاديمي، أو حتىٰ أن يقال، كنوع من الاهانة والتحقير، إن عملي هو مجرد نقد جديد New Criticism . استطيع أن أتعايش مع ذلك بسهولة لأنني أعتقد أن ماهو تعليمي بصورة كلاسيكية يمكن، فُقط، أن يكون مدمِّراً ومخرِّباً بصورة فعّالة وحقيقية. وأظن أن الأمر ينطبق أيضاً على دريدا. لكن هذا لا يعني أنه ليس هناك اختلافات جوهرية بيني وبينه: إن دريدا سوف يشعر بأنه مجبرٌ على الحديث أكثر عن المؤسسة الجامعية، وهذا مفوم أكثر ضمن السياق الأوروبي حيث تمتلك الجامعة مثل هذه الوظيفة الثقافية المُهيمنَة بينما لا تمتلك الجامعة في الولايات المتحدة أية وظيفة ثقافية على الاطلاق. إنها، هنا، غيرمُدْرَجةٍ ضِمْن الجهود الثقافية الأصيلة للشعب...

روسو: هل يمكن أن تحدثنا أكثر عن الاختلافات بين عملك وعمل دريدا ؟

دي مان: لست أنا الشخص الملائم للاجابة وتحديد هذا الاختلاف، لأنني لا استطيع أن أحدد، كما أشعر بالنسبة لأمور عديدة ذات علاقة بدريدا، فيما إذا كان عملي يشبه عمل دريدا أو أنه مختلف عنه. ولم يكن ارتباطي بدريدا لأول مرة، والذي أعتقد أنه نموذجي مهم بالنسبة لتلك العلاقة (الى الحد الذي يجعلني استطيع التفكير بتلك العلاقة أو أرْغَبُ في التفكير بها تماماً) التي تلت مباشرة لقائي الأول معه في بالتيمور Baltimore في مؤتمر «اللغات النقدية والعلوم الانسانية» - أمراً متعلقاً بي أو بدريدا، ولكنه كان متعلقا بروسو. فقد حصل أننا، أنا وهو، كنا نعمل على روسو وبصورة أساسية على النص نفسه بالمصادفة المَحْضة. وقد كان قلقي وتلهفي لتقديم تعريفٍ، لاستنباط بعض.. التغير في التوكيد... لا بعض التعارضات، بين عملي وعمل دريدا، أمرا، متعلقاً بروسو. ولربما يكون هناك شيء ما كامن في ذلك الفرق والاختلاف المتبقي بيننا، الى الحد الذي يجعل نقطة انطلاقي، بالمعنىٰ الأصيل غير الزائف، وكما أخبرتك قبل قليل، لا فلسفيةً بل، وبصورة أساسية، فِقْهَ - لغوية، وبالتالي، تعليميةً موجهةً نحو النص - ولا أقول ذلك عن رفض وإنكار أو بسبب من تواضع زائف (رغم أن المرء عندما يقول إنه «غيرُ بعيد عن الرفض والإنكار» فإنه يوقظُ شبهة أن يكون أكثر إنكاراً من قبل... ولذا فإنك لا تستطيع التخلص من ذلك القيد..). ولذا فإن لدي نُزوعاً أن احتال على النصوص وأُضفي عليها سُلْطَةً مُلازِمَةً مُتَأَصِّلَة، وهي سلطةُ أقوىٰ، كما أظن، من تلك التي يَرْغَبُ دريدا أن يُضْفيها عليها. إنني افترض، كفرضية عاملة (واقول فرضية عاملة لأنني أعرف، فيما يخص ذلك، أكثر مما أصرح به هنا)، أن **النص يَعْرِفُ**، بصورة مطلقة مايفعله. أنا أعرف أن هذه ليست هي الحالة (المطلوبة)، لكن هذه الفرضية العاملة ضروريةٌ للقول بأن روسو يَعْرِفُ في أية نقطة زمنية مايفعله، وبالتالي فلا ضرورة لتفكيك روسو. بطريقة معقدة، سوف أبقى أمينا لعبارتي التي تقول «إن النص يقوم بتفكيك ذاته، وهو تفكيكي بصورة ذاتية» أكثر من كونه يُفَكَّك بوساطة التَدَخُّلِ الفلسفي من خارج النص. إن الفرق بيني وبين دريدا هو أن نص دريدا نص لامعٌ متألق، قاطع، قويّ جداً بحيث إن ما يحدث في نص دريدا يحدث بين دريدا وبين نصه. إنه لا يحتاج روسو، لايحتاج أيَ شخصٍ على الإطلاق ؟ أنا أحتاج إليهم بشدة لأنني لا أمتلك فكرة خاصة بي. وقد كنت أتوصل الى الفكرة عبر نص، عبر الفحص النقدي لنص... إنني فقيه لغة Philologist ولست فيلسوفاً: وأخمِّن أن فرقاً يكمن هنا... وأظن، من جهة أخرى، أن من الممتع، الى حد ما، أن نرى كيف أن المقاربتين المختلفتين يمكن لهما أن تتطابقا أحياناً، وبخصوص هذه المسألة يقول غاشيه Gasch'e في مقالتيه اللتين كتبهما حول هذا الموضوع (واللتان تعدان مع مقالة أخرىٰ لغودزيتش Godzich أفضل المقالات المكتوبة عن الموضوع) أننا نكون انا ودريدا اقرب مانكون الى بعضنا بعضا عندما لا استخدم لغة الاصطلاحية ونكون ابعد مانكون عن بعضنا بعضاً عندما استخدم مصطلحات مثل التفكيك: وأنا أوافق على هذا

الاعتقاد كليّةً. ولكنني، ثانيةً، لست الشخص الذي يقرر في هذا الأمر الخاص ولا أدعي أننا على ذلك المستوى من القدرة على التقرير...

روسو: هل توافق لينتريشيا[٢] Lentricchia عندما يتكلمَ في كتابه **بَعْدَ النقدِ الجديد**، عن تأثير سارتر القوي في عملك؟ وكيف كانت مواجهتك الأولى مع أعمال هَيْدِجَر؟

دي مان: لكي نعبّر عن الحقائق بوضوح دعني أقل بعبارات واقعية حقيقية إنني مثلي مثل أبناء جيلي، أي أولئك الذين كانوا في العشرين من العمر عندما بدأت الحرب، كان سارتر بالنسبة لي مهماً جداً. ماشدّني وكان مهماً بالنسبة لي في سارتر هو نصوصه النقدية الأدبية التي ظهرت في كتابه **مواقف ١** وخصوصاً النص الخاص ببونج Ponge [٣]، والخاص بجول رينار Jules Renard، الذي يحقق فيه سارتر عملاً نَصّياً دقيقاً ومُحْكماً ويتحدث فيه عن النصوص بطريقة كانت جديدة تماماً في ذلك الوقت. (هناك أيضا مقالة مبكرة كتبها سارتر عالجت وجهة النظر Point of View ... وهي هجوم على فلوبير). أنا أتذكر هذه المقالات جيداً التي اثّرت فيّ كثيراً. إنها، على كل حال، مقالات يمكن مقارنتها، لنَقُل، مع النقد الجديد New Criticism. إنها مقالات شكلانية Formalistic تماماً وقراءات محكمة وحميمة بطريقة تقنية تماماً لم يسْعَ سارتر، فيما بعد، الى مُواصَلَتِها. إضافةً الى ذلك، فقد كنت في الوقت نفسه متأثراً جداً بالناس الذين تحدّروا بعامة من التراث السوريالي، خصوصاً باتاي Bataille، وبلانشو Blanchot، وحتى بنقاد مثل باشلار Bachelard الذي كان يعمل بمزاج مختلف تماماً عن مزاج سارتر. ولقد أحسست، بعد التعارض الطفيف الذي بدا واضحاً على سبيل المثال في المناظرة التي نشأت بين سارتر وبلانشو في نص سارتر «ماالأدب ؟» الذي قُرِىء كثيراً ونوقش بوفرة، والذي كتب بلانشو نوعاً من الجواب عليه في **الموت في القانون والادب** - أحسست أنني آخذ جانب بلانشو في مواجهة سارتر. ولذا، وبالطبع لم أكن ببساطة متأثراً بسارتر، ولكن على المرء أن يضع أسماء عديدة بعد اسم سارتر، وهذا وضع نموذجي، مرة أخرى، بالنسبة لأبناء جيلي: هناك أسماء أخرى وهناك، فقط، بعضٌ من جوانب سارتر.

سارتر



أما فيما يخص هَيْدِجر فقد أصبحت مهتماً بعمله خلال فترة الحرب ومابعدها، أولاً من خلال دراسة عنه لفيلسوف بلجيكي يدعى دي فيلهينز De Waelhens الذي نشر كتاباً عن هيدجر خلال الحرب. وفيما بعد، فإن أي تأثير اكتسبته من ذلك لم يأت عبر سارتر. لقد أحسست دائماً أن الإفادة التي أخذتها من سارتر تُعْتَبَرُ اقلَّ أهمية بالقياس الى ماأفدته من هيدجر، وبدرجة أقل من هوسرل، وبعد طباعة نصوص مثل نص هيدجر «رسالة عن المذهب الانساني»، الذي نوقِشَ كثيراً في تلك الفترة والذي كان، بمعنى من المعاني، جدالياً بالنسبة لسارتر، هنا أيضا أحسست أنني أقرب الى مايقوله هَيْدِجَر. ولذا يبدو لي أنه أمر مُتكلَّف قليلاً وبعيدُ الاحتمال أن نتكلم عن تأثرٍ خاص بسارتر... لكن سارتر كان بالنسبة للعديد منا - حتى إن دريدا أخبرني ذلك بنفسه - المُواجهَة الأولى مع نوعٍ من اللغة الفلسفية لم تكن محض أكاديمية. لقد كانت حقيقة كون سارتر كتَب مقالات مثل **التصوري** L'imaginaire **والوجود والعدم**، التي كانت كتباً فلسفية تقنية، وكونه، في الوقت نفسه، ناقداً أدبياً، وكونه كذلك شخصاً يعبر عن آرائه السياسية بقوة - ذلك الانشقاق الثنائي الأسطوري لشخص الفيلسوف - كان لهذا كله جاذبيةٌ قوية جداً: ولا أعتقد أن أحداً من أبناء جيلي تخطى تأثيرُ سارتر عليه في هذه المرحلة. نحن جميعاً نرغب في أن نكون على هذه الصورة؛ ويستغرق الأمر حياةً كاملة حتى يتخطى المرء هذه الفكرة، وأنا أفترض أن جاذبية أناس مثل باتاي، الذين كانت علاقتهم بالسياسة (لأنهم كانوا سياسيين تماماً) أكثر تعقيداً، موسطنة Mediated أكثر، مما هو الأمر في حالة سارتر، لقد كانت جاذبية هؤلاء سبيلاً لمقاومة الجاذبية الظاهرة تماماً لحضور سارتر المتوهج في المشهد - سارتر وكامو، بدرجة أقل، سارتر بخاصة الى الحد الذي كان فيه فيلسوفاً ورجلَ سياسة منظماً فَعّالاً. لكن المرء فقد اهتمامه بتلك الشخصية فيما بعد، وأظن أن ذلك حصل بسبب الضعف المكن الواضح في عمل سارتر الأدبي والفلسفي.

روسو: يستطيع المرء أن يلاحظ، في قائمة أعمالك، نُزوعاً الى إهمال الأدب المعاصر، وعلى سبيل المثال لاتبدو مهتماً بالمناظرة المتعلقة بـ «مابعد الحداثة Postmodernism»...

مالارميه



دي مان: الصعوبة بالنسبة لي كامنة في أن «مُقاربة مابعد الحداثة» تبدو، الى حدّ ما، مُقاربةً تاريخيةً ساذجة. إن مفهوم الحداثة Modernity مفهوم ملتبس جداً ومثير للشك؛ وبالتالي يصبح مفهوم مابعد الحداثة نوعاً من المحاكاة الساخرة Parody لمفهوم الحداثة. إنه شيء شبيه بـ: **النقد الفرنسي الجديد، والنقد الفرنسي الجديد الجديد، أو النقد الجديد، والنقد الجديد الجديد**، إلخ. ومحاولة تعريف اللحظة الأدبية بوصفها اللحظة التي تزداد فيها حداثتها باطّراد أمرلن يبلغ أي قرار (وهذا واضح في عمل إيهاب حسن أيضاً). وقد صعقني، بوصفي شخصاً غير حديث، مفهوم للتاريخ عتيق، محافظ، حيث يُفْهم التاريخ بوصفه تقدماً مطّرداً، حتى أن النموذج التاريخي الذي يستخدم في هذه اللحظة نموذج ملتبس جداً، وبمعنى من المعاني، ساذج وبسيط جداً. وهذا ينطبق أكثر على منظّري الأدب الذين يشعرون بأنهم بحاجة الى أن ينحازوا بعملهم، ويطابقوه مع، الأعمال الروائية المعاصرة التي تمتلك نوعاً من إحداث الرهبة على النقاد الذين يشعرون أنه ينبغي عليهم أن يواكبوا من يسمونهم الكتّاب الخلّاقين وأن يعملوا في انسجام مع هؤلاء الكتاب

الخلاّقين.

وانا متأكد أن بعضاً من هذا موجود في أوروبا. ان نموذجاً، مثل بلانشو بالنسبة لي يظل ملهماً لانه كان ناقداً وكاتباً في الوقت نفسه، ولم يكن مهتماً كناقد ان يبرر عمله ككاتب ولم يكن مهتماً ككاتب أن يبرز نفسه كناقد. وبصورة لافتة، لاتستطيع أن تجد في الرجل نفسه الموضوع نفسه، كما لاتجد فيه الرغبة في احداث تناظر بين مايدعي كتابةً إبداعية والنقد دون أن يكون هناك علاقة بين الأمرين، وهو يستطيع أن يجمع بينهما في نصوصٍ لاحقة دون أن يواجه أية صعوبة. لم يكن هناك أي شعور بالدونية من قبل الناقد تجاه الكاتب. وهذا النموذج، الذي هو مألوف ومتكرر في فرنسا وهو ماتجده في مالارميه، أيضاً، اقرب إليّ من مفهوم الناقد الذي يسعىٰ، لنَقُل، الى الاستفادة العاجلة من حرية التجديد التي يستطيع الكاتب أن يجوزها. ولا أدري إذا كان التجديد والابتكار لدى الكاتب في أمريكا أو فرنسا أو أيّ مكانٍ آخر أكثر قرباً أو شبهاً بالتجديد والابتكار الذي يسود لدى المنظّرين الأدبيين. وبصراحةٍ شديدة فإن هذا السؤال لا يقع في دائرة اهتماماتي. وإذا كان الأمر متشابهاً، في حالة الكتاب والنقاد، فلا بأس، ولكن ذلك لن يتحقق بالتأكيد - بالتأكيد في حالتي، وأظن، في حالة أي منظر أدبي جدير بالاهتمام - بمحاولةِ الناقد تنميطَ نفسه مع ماهو سائد فيما يدعي بالخيال الخلاّق في مقابل النقد... إنني أشعر بالراحة والطمأنينة عندما أكتب عن مؤلفي القرن الثامن عشر أو القرن السابع عشر ولا أشعر أنني مكرهٌ على الكتابة عن المؤلفين المعاصرين. وفي المقابل هناك نوعيات من المؤلفين المعاصرين أشعر أنني قريب جدا منهم،

بورخيس



ونوعياتٌ أخرىٰ أنني بعيد عنهم ملايينَ من الأميال...

روسو: حسناً، ولمجرد أن نضرب مثلاً، لقد كتبت منذ سنوات مقالة عن بورخيس...

دي مان: حسناً، لقد اقتُرِحَت هذه المقالة عليّ... وبالطبع أنا جاهزٌ في أي وقت للكتابة عن بورخيس، وكذلك عن روايات بلانشو، ولكن اذا سألتني عن مؤلفين فرنسيين معاصرين... قد أقول لك بأنني ربما أفضل الكتابة عن كالفينو ، رغم أنني قد أكون مخطئاً...

روسو: لربما تستطيع الآن أن تخبرنا شيئاً عن الكتاب الذين تعمل على كتابته الآن وعن الفصول «الغامضة» الخاصة بكير كيجارد وماركس التي ذكرتها في محاضراتك، واللجوء المتكرر الى تعبيرات مثل «الايديولوجية» و «السياسة» التي لاحظناها لديك مؤخراً...

دي مان: لا اعتقد أبداً أنني كنت بعيداً عن هذه المشكلات يوماً ما، بل إنها كانت موجودة في ذهني دائماً وتحتل لديَّ أسمى مرتبة. لقد أصررت دائماً انه يمكن للمرء أن يُقاربَ مشكلات الايديولوجية ثم يَمُدَّ مقاربته باتجاه المشكلات السياسية على أساس التحليل النقدي - اللغوي فقط الذي ينبغي أن ينجز حسب قواعده الخاصة، أي في الوسط اللغوي، وشعرت أنني استطيع أن أقاربَ هذه المشكلات فقط بعد أن اتوصل إلى السيطرة على هذه الاسئلة. وقد يبدو ماأقوله نوعاً من الادعاء، ولكنه في الحقيقة ليس كذلك. إن لدي شعوراً بأنني قد توصلت الى بعض السيطرة على المشكلات التقنية الخاصة باللغة، خصوصاً المشكلات المتعلقة بالحقل البلاغي، المشكلات الخاصة بالعلاقة بين المجازات و Porformatives والخاصة بتشبع نظرية المجاز كحقل يُتخطى من قِبل بعض الأشكال الخاصة من اللغة... وأنا أشعر الآن ببعض السيطرة على معجم (خاص) وجهاز مفهومي بامكانه أن يعالج الموضوع (المذكور). ولقد شعرت، خلال عملي على روسو، أنني قادر على الانتقال من التحليل اللغوي الخالص الى معالجة أسئلة هي حقا ذات طبيعة سياسية وايديولوجية. وأنا أشعر الآن بأن عليّ أن أشرع في هذه المعالجة بصورة أكثر صراحة ولكن بطريقة مختلفة عمّا يُطْلق عليه «نقد الايديولوجية». وقد جعلني الأمر أعود إلى أدورنو Adorno ومحاولات قام بها كتّاب في المانيا متبعين عملَ أدورنو، وإلىٰ بعضٍ من عمل هيدجر، وقد شعرت أن على المرء أن يواجه، بالتالي، الصعوبة الخاصة ببعض النصوص السياسية الواضحة الصريحة. كما جعلني أعود بصورة مستمرة الى مشكلات خاصة باللاهوت والخطاب الديني، ولهذا توضّح لي أن التجاور بين ماركس وكيركيجارد كقارئين لهيجل ينبغي أن يُعدَّ النقطةَ الحاسمة، والمشكلةَ التي ينبغي على المرء حلها بصورةٍ ما. ولكنني لم اتوصّل الى حل لها، والسبب في كوني أُعلِن بصورة مستمرة أنني سأفعل شيئاً بهذا الخصوص هو أنني أُريد أن أدفع نفسي الى عمل ذلك، لأنني اذا بقيت أُعْلِنُ أنني سافعل ذلك ولم أفعل فسأبدو شخصاً أبله. ولهذا لابد أن أدفع نفسي الى فعل ذلك فيما يتعلق بكير كيجارد ومايتعلق بماركس. ولقد دفعني ذلك الى حركةٍ أولىٰ فعدت الى هيجل وكانت وآمُلُ أن لا أبقى متوقفاً عندهما. ولذا شعرت أنني مستعدٌ لقول كلمة عن مشكلة الايديولوجية، وهي ليست بعيدة عن الحافز الجدالي. وماقيل عنها، ومايُثارُ الآن في كتب جيمسون Jameson وغيره لم يكن هو ماحثني على فعل ذلك. كما قلت كان الأمر يشكِّل اهتماماً اساسيا دائماً بالنسبة لي وانا اشعر الآن ان مشكلة اللغة قد اصبحت خاضعة للسيطرة الى حد ما. وما سينتج عن دراسة هذه المشكلة لا أعرفه لأنني لم أصل في عملي الى تلك النقطة. ماسينتج سيأتي من نصوص ماركس وكير كيجارد التي أعتقد بأنها ينبغي أن تُقرأ. ينبغي أن تُقرأ هذه النصوص من منظور تحليل لغوي نقدي لم تُخْضَعْ له هذه النصوص من قبل. لقد أُنجِزَ بعض من هذا التحليل لأعمال كير كيجارد وأقلّ من ذلك لأعمال ماركس عدا بالطبع، بعض عناصر عمل ألتوسير الذي اعتقد انه يتفق مع الاتجاه الذي أشرت إليه. ولكنني اتطلع الى رؤيةِ ما سأُنتجه وأعرف عنه القليل مثلي مثل أي شخص آخر غيري...

ملاحظات المترجم

١. جاك دريدا. فيلسوف فرنسي معاصر. أثّر كثيراً في الفكر والبحث الفلسفي وكذلك الأدبي في أمريكا واليابان بصورة خاصة. له «الكتابة والاختلاف»، و «غراماتولوجيا».

٢. فرانك لينتر يشيا. ناقد أمريكي معاصر. له: بَعْدَ النقد الجديد After the New Criticism

الاتجاه نحو سونيكا

بعد فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٦

«المفسرون»..

رواية وولى سونيكا تترجم الى العربية

عندما أبرقت وكالات الأنباء بنبأ إعلان فوز الكاتب الأفريقي «وولى سونيكا» بجائزة نوبل في الآداب ـ تواترت ردود فعل المثقفين على اختلاف مواقعهم الفكرية. لقد قفز فجأة سؤال ملح: هل أصبح هؤلاء الجالسون بالأكاديمية السويدية ينظرون إلى الأدباء الذين لا ينتمون إلى العالم (المتقدم!!) بموضوعية ؟؟ فلقد تلاشت كثير من المبررات التي قدمت عندما فاز الكاتب الأمريكي اللاتيني «جارثيا ماركيز» بالجائزة منذ عدة سنوات. حتى أن الأدباء في أنحاء العالم خشوا ألا يتكرر منح الجائزة لكاتب غير اوربي او امريكي شمالي..

وها هو كاتب افريقي من نيجريا، ولأول مرة، الروائي والمسرحي والشاعر «وولى سونيكا» الذي تربى فنياً وأدبياً في ظل الحضارة الغربية والآداب والفنون الأوربية، فهو إبن غير شرعي للغة الانجليزية التي يكتب بها، كغيره من ابناء المستعمرات التي نجح الاستعمار الغربي في محو شخصيتها ولغاتها المحلية وإضعافها، هاهوذا تتعمده الأكاديمية السويدية ببركتها فيحصل علىٰ نوبل للآداب عام ١٩٨٦.

وكما نشر أخيراً ـ فلقد كان حلم «وولى سونيكا» منذ سنين طفولته الأولى هو الحنين إلى انجلترا بوصفها بلد الثقافة والرقي، وكان حلم الطفولة أن يلتحق سونيكا بجامعة ليدز التي هاجر اليها بعد حصوله على درجته العلمية «الليسانس» من جامعته المحلية بمدينة إيبادان عام ١٩٥٤.

وفجأة يجد سونيكا نفسه بين ربوع الحضارة التي عشقها وحلم بها طوال حياته، بل في أهم عواصمها الكبرى.

ولعل لنا الحق أن نتساءل ـ خاصة بعد ترجمة وتقديم رواية «وولى سونيكا» بعنوان «المفسرون» لقراء العربية، وهي الرواية التي قال عنها النقاد انها من أهم أعماله الروائية ـ لماذا نوبل لكاتب غير اوربي وأفريقي يعيش داخل سجن اللغة الانجليزية ؟ ـ ولماذا لم تعط لكاتب افريقي عربي ممن يكتبون باللغة العربية! او حتى لكاتب جزائري ممن يكتبون بالفرنسية، مثل مالك حداد، أو محمد ديب ؟ ولماذا لكاتب نيجيري كانت له مواقف مؤيدة لتفتيت وحدة بلاده؟ فلقد كان سونيكا مؤيداً لانقسام إقليم بيافرا عن بلدة، وهو ما قاومه جميع الكتاب الوطنيين بأفريقيا. وبعيداً عن حجم سونيكا التي تجلت في أعمال عديدة مثل كتابة الشعر، والرواية، والمسرح، والاخراج والتمثيل المسرحي، فقط أردنا أن نشير الىٰ تجاهل الأكاديمية السويدية للأدباء العرب، ومنهم من نال شهرة تفوق الكثيرين ممن فازوا بالجائزة أضعاف المرات بعد أن ترجمت أعمالهم إلى مختلف لغات العالم أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وعبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش... الخ

ورواية «المفسرون» «لوولى سونيكا» الكاتب النيجيري الفائز بجائزة نوبل تعلن عن روائي متمكن لحد كبير من ناحية الفن الروائي، قام بترجمتها أخيراً للعربية «محمد جلال عباس» لكي يرى القارىء العربي نوعاً من الأعمال الأدبية الافريقية، إستمراراً للتواصل الحضاري والانساني بين الشعوب المختلفة.

والرواية تعلن عن معايشة الكاتب لتراث الرواية الغربية في مواطنها او إحدى مواقعها الحضارية المتميزة، ومن ثم جاءت خالية من الزوائد غير المنطقية على الرغم من استخدام الكاتب في روايته أساليب فنية عديدة، فمن التداعي الداخلي والمونولوج إلى المباشرة، واستخدام الأساطير الشعبية والقصص الدينية المستمدة من التوراة ـ قصة نوح ـ مما أغنى أسلوب الكاتب بقيم فنية عديدة، فلم يقف عند المستوى المباشر لتصوير الواقع النيجيري، ولم يتجمد عند الآني والمؤقت بالرغم من أن الرواية لا تغفله.

والرواية «المفسرون» تعيش حياة مجموعة من الابطال الذين يتابع الكاتب حياتهم اليومية في واقع يعمل، كل واحد منهم، فيه على تطويره، أو حتى إعادة تشكيله بما يتلائم معه.

ساجو ـ الصحفي العائد من أمريكا، الذي يعيش أحلام تطور مجتمعه من خلال ما يتناوله من تحقيقات صحفية، لا يرضى عنها الرؤساء الذين تحفظوا كثيراً قبل قبوله محرراً بالجريدة التي يعمل بها.

كولا ـ رسام وفنان تشكيلي يعمل على مزاوجة الحلم بالواقع، خروجاً من ذلك الواقع الذي يراه متخلفاً لحد كبير.

جوجولدز ـ أستاذ الجامعة الذي يقوم بتلقين الطلبة التاريخ الانساني والذي لا يقف نشاطه عند التدريس فقط، بل نلاحظ أنه يهوىٰ ويعشق الموسيقى والغناء. جنسيته أمريكية، لكن الكاتب لم يقف عند ذلك كثيراً على اعتبار ان «جوجولدن» ملون، بالاضافة الى اعلان الكاتب في أكثر من موقع عن عدم حب أبطاله لأمريكا كنموذج.

سيكونى ـ المثّال العجوز الذي تطرف في حياته، حتى وصل حافة الجنون، ولم يشف الا بعدما أخذه أبوه إلى مكة لأداء فريضة الحج. لكنه يعيش بكل كيانه في الفن التشكيلي، فيقوم بعمل الكثير من التماثيل في مرسم صديقه كولا. ويموت في حادث أليم يؤثر كثيراً على مجموعة الأصدقاء الذين لا يتجاوزون أحزانهم بسهولة. فلقد تجسد (سيكوني) في عيونهم في التمثال الذي أبدعه، وهو التمثال الخشبي الضخم الذي انتهى منه قبل موته وعرض في المعرض الذي انتهت به الرواية.

بانديلي ـ وهو الصديق المتدين، الذي يرتبط لحد كبير بالظروف المحيطة به، ويتفانىٰ في خدمة الأصدقاء، وإن كان لا يعلن عن ذلك بطريقة مباشرة، رغم أنه يقف على طرف بعيد من موقف «ساجو».

المرأة في الرواية

«ولعل القارىء لرواية «وولى سونيكا» المفسرون يلاحظ أنها تزخر بالعديد من النساء اللائي تتفاوت مكانتهن: من الدعارة المباشرة، وحتى الطالبة، وزوجة استاذ الجامعة، وابنته المتحررة التي تمثلها في الرواية «ديهينوا» الشخصية التي تعيش حالة خروج الفتاة الأفريقية من قيود الأسرة التقليدية في مجتمع شديد التخلف لا تزال فيه القبلية عاملاً مؤثراً.

ويمكننا أن نرى المرأة في ذلك المجتمع الذي صوره «سونيكا» في روايته «المفسرون» أنموذجاً عضوياً داخل ذلك المجتمع، فهي دائماً موجودة، وإن كان

■ ش . م ـ القاهرة



غلاف الرواية

• هل هذا المجتمع الذي صورته الرواية يمثل نيجيريا فعلاً ؟ أم انه يمثل شريحة اجتماعية متحللة تعيش على سطح ذلك المجتمع ؟

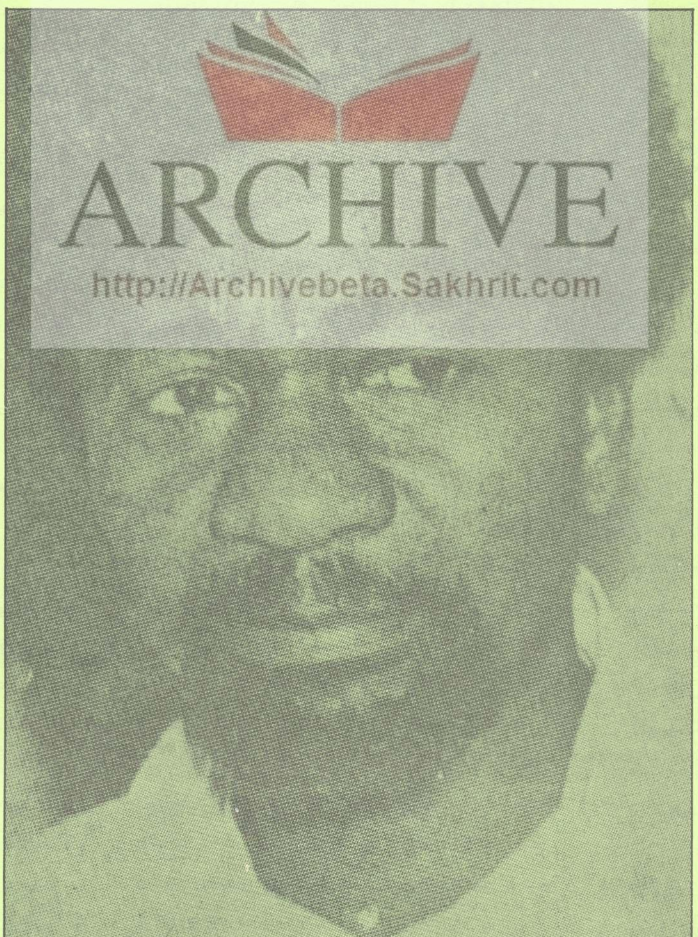
أبطال الرواية ظلوا طوال العمل يتعاملون معها كأداة للمتعة، حتى طالبات الجامعة، اللائي يمارسن حريتهن بذلك الأسلوب، الذي اوصل لنا حالة من حالات التحلّل الاجتماعي.. اظهرت انه ما كان أحد يظن أن مثل تلك المجتمعات الأفريقية البكر تعيشه، خاصة وهي لا تزال فتية وجديدة، لم تصب بعد بجراثيم المجتمعات الراسمالية المتقدمة والاستهلاكية في الغرب.

ولعلنا نتساءل مرة ثانية ـ هل الروائي يريد أن يوصل لنا ذلك الفساد الذي يعيشه المجتمع النيجيري ؟ أم أنه يريد ادانة ما يسود داخل مجتمعه من خلال السرد الروائي ؟ وهل هذا المجتمع الذي صورته الرواية يمثل نيجيريا فعلاً ؟ أم انه يمثل شريحة اجتماعية متحللة تعيش على سطح ذلك المجتمع ؟ في الواقع أن الاجابة على مثل هذه الاسئلة وغيرها تصل الينا بعد المطالعة الكاملة لرواية «المفسرون» التي تعد صورة بانورامية لذلك المجتمع، صورة لشرائح معينة من الطبقة الوسطى تعيش في المدينة بلهوها ومجونها وفجورها، وطموحاتها في إصلاح ذلك المجتمع. ومن ثم لابد أن تقع في حبائل الحياة الغربية، رغم أن المستوى التطوري لنيجيريا وغيرها من الدول الأفريقية لم يصل الى التقدم التكنولوجي والوفرة التي تعيشها المجتمعات الغربية.

جاء في المقدمة التي كتبها المترجم الاستاذ محمد جلال عباس:

«لئن كان «سونيكا» في روايته المفسرون قد كشف عن اعماق المجتمع النيجيري وما فيه من مفاسد، وقاده إيمانه بالحرية والانسانية الى التعبير عن الاعجاب بالشجاعة الفردية، فإنه قد أغفل تماماً الدور الفعال، الذي تؤديه الجماهير في الحياة، فالعمال، والفلاحون والفقراء وعامة الناس جميعاً غير موجودين ، وإن وجد بعضهم فهم على هامش الرواية.»

فالملاحظ أن الرواية وأبطالها، وما زخرت به من تفاصيل كانت تعيش على سطح المجتمع، ولم تتعمق في داخل حياة الفئات الشعبية، حتى يوصل لنا الكاتب طموحات تلك الفئات ومعاناتهم وهمومهم اليومية. وكانت حالات التمرد التي عرضتها الرواية لا تخرج عن حالة التمرد الفردي النابع من الذات. ذلك التمرد النابع من قيم تلك الفئات التي نالت قسطاً من التعليم، وتريد إعادة صياغة المجتمع وفق ما تراه، ليحقق ذوات أصحابه، مع إبراز ما يضيقون منه من قيم فاسدة مثل الرشوة، واستغلال النفوذ، والخضوع لأصحاب القوة الاقتصادية، وذلك أثناء تحركهم بين ربوع المدينة بملاهيها ونواديها وتجمعاتها المختلفة


سونيكا

وفي النهاية ـ فاننا نرى أن رواية «سونيكا» تضارع بالأسلوب الفني الذي اتخذه الكاتب أثناء كتابتها أحدث ما وصل إليه الفن الروائي من تطورات حديثة، رغم أن «سونيكا» كان أميناً لحد كبير في تصوير جوانب يومية في حياة نيجيريا، مما يعطي للقارىء فرصة التعرف على جوانب مختلفة من الحياة داخل أحد الأقطار الأفريقية، مما يصل بالرواية إلى نوع من التوثيق الذي يجعل رواية «المفسرون» من الروايات التوثيقية أو التسجيلية، التي تقدم شهادة على جوانب معينة وواقع ما.

هذه أهم الملاحظات حول رواية « المفسرون» بعد أن أتيحت أول ترجمة عربية كاملة لها. ولا ينبغي أن يطغى الابتهاج بفوز أحد أدباء العالم الثالث عن طرح سؤالنا عن وولي سونيكا وموقفه من تأييده لانقسام وانفصال إقليم «بيافرا» الغني بموارده عن بلده نيجيريا.. هل كان لموقف سونيكا هذا تأثير على ترشيحه واختياره للحصول على جائزة نوبل ١٩٨٦ ؟

نرجو ألا يكون ذلك هو السبب الحقيقي في ترجيح كفة (سونيكا)!!

■ بقلم: أندريه بازان

فيلم الأمل لأندريه مالرو حول الاسلوب في السينما

تدور الدراسة التالية حول تجربة أدبية - سينمائية فريدة: قيام الأديب الفرنسي المعاصر اندريه مالرو Andre Malraux باخراج روايته الشهيرة «الامل» L' Espoir في السينما.

واندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) روائي عظيم (رواياته: الغزاة، الطريق الملكي، قدر الانسان، عصر الاحتقار، الأمل، أشجار الجوز في آلتنبورج) ومؤلف اعمال جمالية (أربعة كتب عن الفنون التشكيلية بعنوان مشترك هو أصوات الصمت»، بين أعمال اخرى) وهو ايضا كاتب اللا مذكرات الشهيرة، وكان وزيراً للشؤون الثقافية في فرنسا من ١٩٥٩ الى ١٩٦٩.

ولاتقتصر علاقة مالرو بالسينما على هذه التجربة، فهو مؤلف كتاب «سيكولوجية السينما» الذي يصف مؤلف هذه الدراسة - بفضله - مالرو بأنه «الكاتب المعاصر الذي كان أفضل من تحدث عن السينما» وهو لايرى ذلك من قبيل المصادفة لأن مالرو في نظره «كانت توجد صلات عميقة بين اسلوبه وبين لغة الشاشة».

أما اندريه بازان Andre Bazin (١٩١٨ - ١٩٥٨) فيوصف بأنه اشهر ناقد سينمائي فرنسي في الفترة التالية للحرب العالمية الثانية، وقد مات في ريعان شبابه، في الاربعين من عمره، ويعد بازان الأب الروحي «للموجة الجديدة» التي انتشرت وازدهرت بعد وفاته مباشرة في فرنسا، وقد اسس مع زميله دونيول فالكروز مجلة الثقافة السينمائية الشهيرة «كراسات السينما» Cahiers du Cinema (تقديم أحمد بدر خان لكتاب: ماهي السينما ؟ تأليف: اندريه بازان، ترجمة: الدكتور ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٩، الجزء الاول).

ولاندريه بازان مؤلفات عديدة منها: جان رينوار، اورسون ويلز، شارلى شابلن، سينما القسوة، سينما الاحتلال والمقاومة، ماهي السينما ؟ (وقد نقل الجزآن الاول والثاني من هذا الاخير الى اللغة العربية - الطبعة المذكورة اعلاه - ويتألف كتاب: ماهي السينما ؟ من اربعة اجزاء: الاول عن نشأة السينما ولغتها والثاني عن السينما وعلاقتها بالفنون الاخرى والثالث عن علاقات السينما بالمجتمع والرابع عن الواقعية الجديدة). اما الكتاب الذي نقلنا عنه هذه الدراسة فهو كتاب: السينما الفرنسية من التحرير الى الموجة الجديدة (١٩٤٥ - ١٩٥٨)، ويدور حول نشاط المخرجين الفرنسيين البارزين في هذه الحقبة، وهو من منشورات «كراسات السينما» (مطبوعات L' Etoile)، عام ١٩٨٣.

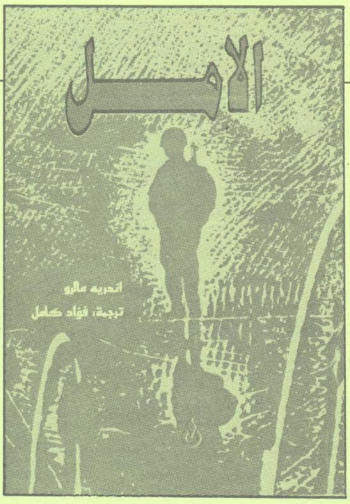
ونقف قليلاً عند تجربة فيلم «الأمل».

في كتابه «اندريه مالرو: شاعر الغربة والنضال» دار المعارف بمصر (١٩٧١) يتحدث مؤلفه فؤاد كامل (وهو ايضاً مترجم روايته «قدر الانسان» و «الأمل» الى لغتنا) عن رواية «الامل» التي صدرت في عام ١٩٣٧ فيقول: «ويروي فيها الاحداث التي تعاقبت في الشهور التسعة الاولى من الحرب الاهلية الاسبانية. وقد إحتفل بعيد ميلاده الثامن والثلاثين باخراج هذه الرواية فيلماً اشترك معه في تصويره في برشلونة المصور الفرنسي لوى باج Louis Page. بيد ان الحكومة الفرنسية فرضت حظراً على عرض هذا الفيلم، فأعاد «دنيس ماريون» اخراجه مرة اخرى عام ١٩٣٨» (ص ٢٧/ ٢٨).

والواقع ان فيلم «الامل» ظل الفيلم الوحيد الذي اخرجه اندريه مالرو طوال حياته، على عكس ماتمنى عليه اندريه بازان من مبادرة الى تصوير رائعته الروائية الاخرى: «قدر الانسان»، لكن بصورة تتفق تماماً مع احساسه العميق بأن هذا الفيلم يظل فيلماً عبقرياً يتيماً من افلام الهواية.

وفي مقدمته المعنونة «اسلوب اندريه بازان» لكتاب «السينما الفرنسية من التحرير الى الموجة الجديدة»، يشير جان ناربونى Jean Narboni الى ان بازان هو مبتكر مفهوم «سينما غير خالصة» في مقاله الشهير («نحو سينما غير خالصة») الذي حمل ايضاً عنواناً فرعياً هو «دفاع عن الاقتباس». ويؤكد ناربونى ان بازان لايكتفي بتسجيل امر واقع جديد في مجال السينما الفرنسية في فترة مابعد الحرب (كثرة «الاقتباسات» السينما توغرافية) بل يربط هذا الواقع بالحركة التطورية للسينما بمجملها. واذا نظرنا الى فيلم الامل من منظور مفهوم بازان فلن يكون سوى «سينما غير خالصة»، سوى «اقتباس». غير ان هذا ليس كل ما في الامر فمؤلف الرواية هو ايضاً مخرج الفيلم. وهكذا تتجاوز تجربة «الامل» حدود الاقتباس، ويقول بازان: «ويعبر مالرو عن نفسه اكمل تعبير في فيلمه وفي كتابه، دون ادنى أسبقية لاحدهما على الآخر. وليست المسألة بالنسبة له مسألة اقتباس بل هي مسألة ابداعين يرتبطان به على قدم المساواة. كما ان اوجه الشبه التي شددنا عليها تمثل بالاحرى تناظراً بالنسبة الى محور للابداع يتشعب اسلوب مالرو عنده بطريقة مماثلة الى شكلين مختلفين للتعبير». فالفيلم، اذن، ليس اقتباساً بل هو «اصيل اصالة رواية او لوحة» كما يقول بازان ايضاً. على ان بازان يتساءل في مقاله المعنون «نحو سينما غير خالصة» عن التأثير العكس للسينما على أدب كتّاب مثل دوس

■ ترجمة: خليل كلفت



رواية الأمل

اندريه مالرو



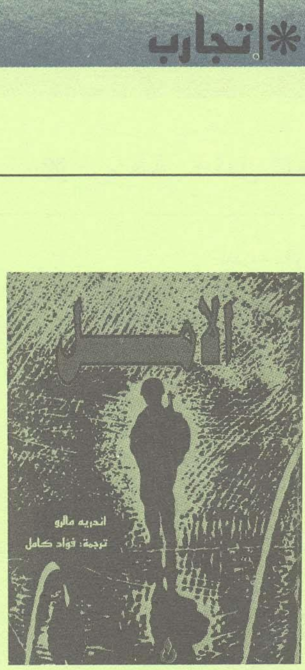
باسوس، أو كالدويل، او هيمنجواى، او مالرو، ويعلق قائلاً: «ان طرافة فيلم مثل امل الذي كتبه مالرو، هي انه يظهر لنا كيف تصبح السينما ان هي استوحت موضوعاتها من القصص «التي اثرت فيها السينما» (ماهي السينما ؟ الجزء الثاني، الترجمة العربية ص ١١ - ١٢) !

وتدور الدراسة بكاملها حول الاسلوب في السينما. ومن خلال المقارنة بين اسلوب مالرو في الادب واسلوبه في السينما تناقش الدراسة دور الحذف في السينما (وفي الرواية المعاصرة) ثم تنتقل الى دور المقارنة (والمقابلة) وتقف أخيراً عند اهمية الهواية التي كانت تشهد تصفيتها على ايدي السينما التجارية (الامريكية والعالمية). والواقع ان الهواية قدمت للشاشة البيضاء اعمالاً عبقرية لم تكن (الهواية) تظهر فيها «من خلال فقر الوسائل التقنية او نقص الخبرة، بل من خلال صلة بعينها بين العمل الفني ومؤلفه».

وكان فيلم «الامل» - في رأي بازان - من اروع انجازات الهواية، فهو كما يشعر بازان فيلم عبقري من افلام الهواية «مع انه قد تم تصويره في الاستديو بممثلين ومدير تصوير محترف».

ويشهد اندريه بازان لتجربة «الأمل» بالنجاح الباهر على مستوى الفن (وكان الفيلم نصف ساقط من الناحية التجارية) ويقول: «رغم بعض التحفظات، يظل فيلم الأمل عملاً فنياً ذا اصالة هائلة تضارع اصالة الكتاب». اما رأي اندريه مالرو في دراسة بازان فهو انها «ابرع وارهف دراسة خصصت لهذا الفيلم».

المترجم



شدّد كثير من النقد الذي كتب حتى الآن، وبكل حق، على صلة القرابة بين الكتاب والفيلم وتناول جوهر العمل ذاته، قيمته الاصلية والتجديد الذي منحه طابع المعاصرة اياه، وهي أحكام قلما كان بوسعي، وقد أتيت متأخراً قليلاً، الا ان اكررها. غير ان «الامل» عمل ذو قيمة كافية للصمود امام الفحص التفصيلي. ولهذا فسوف انظر كأمر مفروغ منه الى الترحيب شبه الاجماعي الذي احاط بظهوره في ماكس ليندر Max - Linder وسوف اكتفي بابداء بعض الملاحظات الاسلوبية التي لابد، فيما اعتقد، ان تصل بنا الى نتائج هامة.

وليس من قبيل المصادفة ان يكون مالرو هو الكاتب المعاصر الذي كان أفضل من تحدث عن السينما. ذلك انه كانت توجد صلات عميقة بين اسلوبه وبين لغة الشاشة. واعتقد انه كان اول من لفت الانظار الى دور الحذف ellipse في السينما والمكانة المتعاظمة لهذا الشكل في الرواية المعاصرة (ولاسيما في رواياته). غير ان هذه الصلة تكشف في التجربة عن خلط لم يخطر قط على بال احد من قبل بصورة قبلية a priori. وربما كان الحذف في فيلم مالرو لايتضمن تأثيراً ومحتوى جمالياً أقل مما في الكتاب غير انه لايؤثر في الصورة تأثيراً عميقاً دون تأويلها تعسفياً. واعتقد ان هذه المقاومة غير المتوقعة من جانب التعبير السينمائي لنقل فن يقوم على الحذف elliptique قد تنير لنا السبيل فيما يتعلق بناحية هامة من نواحي الاسلوب الادبي والسينمائي. وقد حلل كلود - ادموند مانيي Claude - Edmonde Magny تحليلاً عميقاً هنا ايضاً مغزى الحذف في الادب المعاصر: تحطيم امكانية وجود معنى، ادخال العدم بين الاشياء واللحظات. ولاشك في ان ميتافيزيقا الحذف ليست متشابهة عند مالرو، وعند كامو Camus، وعند فوكنر Faulkner، على سبيل المثال. غير انه يبقى ان جميع الروائيين المعاصرين يرغبون في ان يدخلوا في السرد، بواسطة الحذف، نوعاً من الانقطاع الزماني والمكاني في آن معاً من شأنه ان يمنع عقلنا من ان ينظم الواقع بصورة اوتوماتيكية وفقاً لمنطق معين للظواهر، يمنعه من ان يعطيه معنى. واكثر من جميع الآخرين، يصدر علم جمال مالرو عن اختيار متقطع الحظات. وينقطع تسلسل الرواية عن قصد. ولاتدل الحلقات المحطمة من السلسلة الا على مرور حدث لاينجح القارئ، حتى اليقظ، في اعادة بنائه بصورة كاملة، ابدا. غير انه كثيراً ما يبدو ان السينما لاتعاني الانقطاع. فرغم بنائها المقسم الى «لقطات» Plans يميل الوصف السينمائي ميلاً متعاظماً الى ان يجنبنا الانقطاعات. والواقع ان تعبير «التقطيع» Decoupage (ديكوباج) المستعمل في لغة المهنة للدلالة على تتابع اللقطات المنصوص عليها تعبير لا منطقي. ويستخدم الامريكيون بدقة اكثر كثيراً تعبير «الاستمرار» Continuite. زد على ذلك اننا نلقى الحاجة الى التلاحق السلس وبلا انقطاع للقطة وراء اخرى في فكرة «الوصل» raccord. غير ان الحذف الادبي يدخل في الواقع فجوة يسدها القارئ عقلياً لكنها مؤلمة في عقل المتفرج. وارى لذلك سببين واضحين على الاقل: وضعنا السلبي ازاء الصورة، نفورنا الطبيعي من الجهد العقلي أمام الشاشة ومن التتابع الرتيب للصور. ان الصورة هي التي ينبغي ان تحرك خيالنا، وليس الوساطة غير المباشرة للذكاء. فهذا الاخير، مهما يكن استعداد او شجاعة المتفرج، يجد نفسه مع ذلك معاقاً من الناحية العملية بالاتجاه الواحد للمشهد. تجري مراجعة جملة صعبة فتضيع بصورة نهائية سلسلة متتالية من اللقطات تقوم بصورة مفرطة على الحذف. ويبدو حقاً ان الحذف السينمائي ينبغي، كي لايستدعي الا خيالنا، ان يظل مجسداً، مكانياً اكثر منه زمانياً. ويمكن التعبير في السينما عن اغتيال انسان بواسطة يد ترخى قبضتها على سماعة تليفون. وتظل هذه الايماءة - الاشارة ذات صلة مباشرة وعصرية بالحدث الذي توحى به، فهي لاتقطع عنه الاستمرارية. والواقع ان الفجوات الحقيقية في النص السينمائي نادراً ماتكون محسوسة بوصفها حذوفاً.

يهبط رجل من عربة ويجتاز عتبة بابه. وترينا اللقطة التالية هذا الرجل داخلاً حجرته.. والواقع ان صعود السلم، واجتياز البهو، الخ... تكون في نظر المتفرج المعاصر عبئاً ثقيلاً لاطائل تحته. واذا كان منطق الدراما يقتضيه، فان المخرج يمكنه، مع ذلك، ان يستخدم بصورة قصدية هذا الوصف الموضوعي كحشو مثير للعواطف (اذا عرفنا مثلاً ان الرجل سوف يجد زوجته قتيلة في مسكنه). وعندما يسأل الطيّار المشوّه، في الفيلم، مانيان Magnin عمّا اذا كان لديه مرآة، نرى الكابتن يفتح حقيبته كأنما ليبحث عنها، ويخرج منها برشاقة مرآة صغيرة مستديرة، ونراه يعيدها الى الحقيبة من جديد ويجيب قائلاً: «لا». وندرك تماماً، في هذا المثل، النشاط الضروري للذكاء الذي ينبغي ان يعيد بناء الدوافع الاخلاقية، والذي لايترجمه شئ بصورة مجسدة. حقاً ان الحذف هنا، مهما يكن عقلياً، يظل مع ذلك مفهوماً بسهولة، غير انه في حالات اخرى يجري

اجتياز حدّ الانتباه. ويعزو نقاد الفيلم وحتى منفذوه غموضه الى ظروف خارجية: لقطات عديدة لم يكن بالمستطاع تصويرها. ولاشك في ان المسألة ليست مسألة ان نعرف ما اذا كان الفيلم يصبح اكثر وضوحاً اذا امكنه ان يلتزم بالسيناريو بكل دقة. واعتقد احياناً ان الفجوات، حتى العرضية منها، تلعب آخر الامر، وعلى وجه التحديد، نفس الدور الذي تلعبه الحذوف المحسوبة. والواقع ان كل فيلم آخر في هذه الشروط كان سينتهي الى السقوط. أما هنا، فقد اسهمت هذه الشروط، على العكس من ذلك، في وحدة الاسلوب، واقتربت بالفيلم من الكتاب، الذي لايوجد فيه، في الواقع، ادنى غموض. ولأنها تستدعي الذكاء اكثر مما تستدعي الخيال، فان حذوف مالرو مفهومة بصورة بالغة التفاوت من جهة اخرى. وقد شاهدت عدة مرات عرض الفيلم أمام جمهور مثقف نسبياً وكان يصدمني دائماً واقع ان مشاهد بعينها تبدو واضحة وغامضة، دون اسباب ظاهرة.

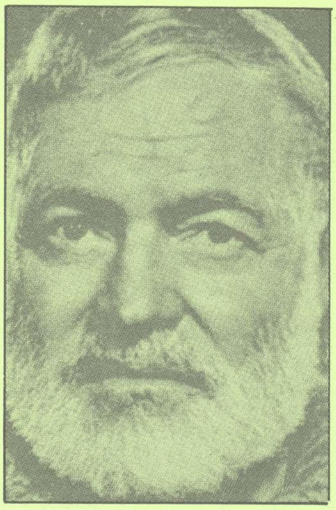
وعلى سبيل المثال، كان مقتل صاحب الحانة الفاشي على يد الفلاح، مفهوماً من جانب البعض وظل ملغزاً بالنسبة للآخرين. ولانقول ان اولئك الذين كانوا لايفهمون كانوا اغبى من الآخرين، بل ربما كان ذلك لأن سرعة انتباههم، السيكولوجية المحددة لادراكهم، لم تسمح لهم بتدخل حيّ بما فيه الكفاية من جانب ذكائهم. وقد جرى توجيه كثير من النقد الى المشاهد «الايضاحية» التي تصاحب الفيلم في الوقت الحاضر، بزعم انها تفسر الحدث دون جدوى ولاتوضح شيئاً على الاطلاق. غير ان هذا النص قد انشأه ديني ماريون Denis Marion على اساس الابحاث التي امكنه ان يقوم بها بعد ان كان عرض الفيلم عدة مرات على متفرجين يوصفون بأنهم «مثقفون». وكان من المحتم الا ترضى هذه الشروح احداً، ذلك ان «غموض» اللقطات في هذه الشروط يكون ذاتياً للغاية ومرتبطاً بسيكولوجية كلّ شخص على حدة. ولم يكن بوسع أية مذكرة إيضاحية ان تزيل هذا الغموض.

هذا هو السبب في ان فيلم مالرو يظل أدبياً للغاية، ليس بسبب ثراء او اسلوب حواره، بل ليس بسبب السيناريو او سيكولوجية الشخصيات، بل بشكل متناقض لأنه كان يلزمه ان يمتلك مزيداً من فن التصوير السينمائي: استعمال حذف بصري يحتفظ معه في الواقع بالبنية العقلية للحذف الادبي. زدْ على ذلك ان هذا التأكيد ليس بالضرورة عذراً. ولا جدال في ان هذا الخرق لقوانين السينما له مقابل ايجابي. فالحصر المفروض على ذهننا، ونوع السادية او القسوة اللتين ينطوي عليهما هذا النضال ضد الخيال، وحتى الغموض الماثل في فقرات متعددة، تضفي على هذا العمل هالة، باهرة احياناً. غير ان تلك مباهج ربما كانت عقلية، مشروعة بلا شك، لكنها ليست داخل الخطّ المستقيم للفن السينمائي المفهوم على انه شعبي «بالضرورة». أمّا التجار الذين كانوا يرفضون الفيلم فكان يمكنهم أن يجدوا عذراً في ذلك لوْ انهم لم يجهلوا في الوقت ذاته عنصر نجاح في ذلك، غير انهم لم يكونوا معتادين عليه الى حدّ انهم لم يعودوا حتى يلحظونه: السموّ والاصالة. لكنني وعدت بألّا اتحدث الّا عن الأسلوب !

والواقع ان الحذف لايكفي لتحديد مالرو وأسلوبه. وينبغي ان نضيف الى ذلك، على الأقلّ، المقارنة. ويمكن لاحصاء سريع عن مفرداته النحوية أن يُبين الاستعمال المتواتر للرابطة «Comme» (مثل ـ كـ...) أو مجرّد المقابلة، التي لاتمثل سوى حذف هذه الرابطة. ولغة مالرو لغة مجازية بصفة خاصة. واوصافه مقارنات دائمة تقريباً. واليك عبارتان من فقرة قصيرة مأخوذة من مشهد مهاجمة المدفع من جانب عربة بويج Puig. «من خلفه وبين عويل لاهث للابواق والكلاكسات، وصلت سيارتا كلاديك بالخط المتعرج المعفّر لأفلام العصابات.. بقايا سوداء وسط بقع من الدم، ذبابة مسحوقة على الجدار». «كان رجال الميليشيا يسحبون وهم يرشحون عرقاً، في جو غرفة المراجل، جذوعهم العارية المرصعة ببقع من الضوء مثل الفهود المرقطة ببقع سوداء».

على ان تحليل مغزى المقارنة عند مالرو من شأنه ان يقودنا الى ان ندرس في نفس الوقت مايمكننا ان ندعوه بتعبير مبهم للغاية «بالمقابلة». فالمقارنة ذاتها ليست سوى مقابلة بين الواقعي والخيالي ترتكز على التشابه. لكن بالنسبة للعقل، الا ينطوي التضاد ذاته على تشابه ذاتيّ ؟ يستخدم مالرو الصور، الواقعية او الخيالية، كديكور يقصد به ان يضفى على الحدث او الموضوع الموصوف وجهة نظره الجمالية او الميتافيزيقية. وعندما يقول لنا ان رجال الميليشيا ـ في الهجوم المفتوح على احدى الساحات ـ سقطوا «مثل» صَيْد، او يشير الى رجال الميليشيا هؤلاء... يطلقون امامهم سرباً من الحمام، والبشر والطيور يغطون الارض، مصابين بنفس رصاص الرشّاشات، فإن المقابلة، بالتشابه الخياليّ او المنتمى الى الواقع، تتمتع في نظر الكاتب بنفس المغزى العميق. يكتب مالروفي مؤلفه «سيكولوجية السينما» Psychologie du Cinema: «يُمكن تحليل إخراج روائيّ عظيم، سواء كان موضوعه عرض الاحداث، او التصوير، او تحليل الشخصيات، بل حتى تساؤلًا عن معنى الحياة، وسواء كانت موهبته تميل الى شئ من التوالد، مثل موهبة بروست PROUST، او الى شئ من التبلور، مثل موهبة همنجواي Hemingway، فهو مدفوع الى ان يصف ـ اي الى ان يلخص والى ان يخرج ـ اي الى ان يرد الى الحاضر. وأنا ادعو اخراج احد الروائيين الاختيار الغريزي او المعتمد للحظات التي يرتبط بها وللوسائل التي يستخدمها ليعطيها اهمية خاصة». والواقع ان الرد الى الحاضر واعطاء معنى لايمكنهما، لدى الفنان، الّا ان يكونا نفس الشئ الواحد حيث ان الحاضر ليس مبرراً الّا على أساس المعنى الذي يمنحه إيّاه. غير ان هذا المعنى، عند مالرو، الكاتب، يوضع تحت الضوء بطريقتين رئيسيتين: احداهما منطقية، الأحاديث والحوارات التي تنهمك فيها الشخصيات، والاخرى التي سأدعوها جماليّة، المعنى الذي يتولد بصورة ضمنية من المقارنات

هيمنغواي





والمقابلات. وسواء كانت هذه الأخيرة خيالية او واقعية، تظل قيمتها هي نفس الشئ تماماً. فهو يكتب مثلاً: «وخلف جارثيا Garcia، وعلى الذراع الممدود لأحد الوعاظ، كانت لفافات المدفع الرشاش تجف كما تجفّ البياضات. على سترته الجلدية على السبابة الممدودة» (P. g 5 و «الأمل» L' Espoir). والواقع ان المقارنة الخيالية والمتناقضة في الجملة الأولى تلعب في «الاخراج» نفس الدور تماماً الذي تلعبه المقابلة المتناقضة كذلك لكن الواقعية في الجملة الثانية.

ماذا يمكن ان يكون العرض البصري على الشاشة لهذا الاخراج الأدبي ؟ هناك ملاحظة اولى تفرض نفسها: لاتعرف السينما الا ماهو واقعي مادامت الصور تصبح فيها واقعية بصورة موضوعية. والوسائل التي تستخدمها للتعبير عما هو خيالي مختزلة للغاية وذات قيمة جماليّة مشكوك فيها: فالمزج التركيبي La Surimpression، او الحركة البطيئة Le ralenti او المخزون السالب La pellcule nehative hm hmhgy hgfqvdn les trucages optiques، ليست مقبولة الا في احوال نادرة للغاية، ولايمكن طرح مسألة استخدامها في عمل من هذا النوع. أما الرواية فهي على العكس من ذلك لاتعالج الا ماهو خيالي مادامت الاحداث الحقيقية او المتخيلة تنقل الينا بواسطة الكلمات. وينجم عن ذلك ان المقارنة بالمعنى الشكلي والكلاسيكي سمة أدبية بصفة خاصة وان الرابطة «مثل» Comme قلما يكون لها مايناظرها في علم نحو la syntaxe الفن السينمائي[1].

وتزعم دعوى قديمة من دعاوى من يزدرون السينما أنها تدع خيالنا سلبياً، مادامت مجبرة على ان تقول كل شئ. ولن يجد القارئ هنا، اذا كانت لاتزال هناك حاجة الى ذلك، دحضاً إضافياً لهذه الدعوى. وفي غياب القدرة على تشكيل الصورة التي توحى في حدّ ذاتها بالموضوع الذي تصوره بدقة متناهية، يضطر الفنان الى ان يترك للمتفرج أمر العناية بالاهتداء الى هذهِ القدرة. لكن ماهي الضمانة التي يملكها بأن المتفرج سوف يهتدي اليها او حتى بأن ينتبه الى البحث عنها بكل بساطة ؟ هنا أيضاً توجه التقنية ونتائجها السيكولوجية ماهو جمالي. فالمتفرج لايملك الوقت في السينما للتوقف للتفكير ملياً. كما ان الصورة لايمكنها ان تستدعى الذكاء الارادي.

وهي لاينبغي ان تثير سوى العضلات الراكدة للوعي. ويكون السينمائي قد حقق هدفه عندما يثير التصوير الفوتوغرافي فينا بصورة تلقائية التداعيات المأمولة. وانا اقول التداعيات لأن الصورة في أغلب الاحيان لاتزال اكثر ارتباطاً بالواقع من ان تكون متهمة بأي تعدد مجازى في المعاني. ومع ذلك فنحن لانختار في اكثر الأحيان بين الصور الممكنة، فهي لاتصل حتى الى ادراكنا، غير انه يجري الاحساس بصورة مبهمة بواقعيتها، وهذه الأخيرة هي التي تمنح الصورة كثافتها الجمالية. وبالقصة، تكون السينما فناً للحذف، غير انه بقدر ماهي نقل مجسد لواقع، تكون السينما فناً للمجاز الحقيقي.

ولحسن الحظ لم يحاول مالرو، كما حاول بصورة تزيد او تنقص فيما يتعلق بالحذف، ان ينقل المقارنة نقلاً حرفياً، ويمكننا ان نقول ان صوره تتمتع على وجه الدقة بهذه الكثافة المثيرة التي تحرك خيالنا بلا انقطاع. ولاشك في ان هذه الصور تلجأ الى الذكاء أكثر مما يحدث في اغلب الافلام، غير ان هذا اللجوء ليس مخطوراً، ويكفي انه يتم بلوغ الطبقات الغامضة من الوعي ايضاً. وهكذا فعندما يغادر مفجرو الديناميت محل البقالة او العطارة، تأتي حركة خفيفة من الجهاز الى المقدمة بقنينة كبيرة غريبة يسقط فيها الحامض، من برميل، قطرة قطرة. وربما أفسحت الرمزية الفكرية الماثلة في هذه الصورة المجال أمام تعليقات طويلة، غير ان الصخب الشفاف للقطرات وهي تستقر في الصمت المثير للبرميل، والموجات الناتجة عن ارتطامها بالسائل، والحركة الوحيدة داخل هذا السكون الذي هجره اضطراب البشر، وحتى شكل هذا الشئ (القنينة) الذي يذكر بصورة مبهمة بساعة رملية، كل هذه التفاصيل، التي يمكن للكاتب ان يختار بينها، والتي يمكنه ان يحيطها بالمقارنات، أسلمتنا الى حالة فظة، مشحونة تماماً بالمعنى، عبر افتراضات متعددة من الاستعارات. ولايهم كثيراً واقع ان هذه الاخيرة لاتتبلور الا عند التفكير المتروى بعد الفيلم، وواقع ان تأملاً لاحقاً يمكنه وحده ان يستخلص منها الرموز مادمنا قد توقعناها بصورة تلقائية.

اذا كانت المقارنة الادبية محظورة على الشاشة، فإن مقابلة واقعين حقيقيين، يستمدان اهمية خاصة من وضعهما متجاورين، تعد على العكس من ذلك شكلاً مفضلاً في السينما: وشأنه في ذلك شأن ا الكتاب يفيض الفيلم بهذه التداعيات الحسية. الصمت الذي يقطعه نداء حشرات زيز الحصاد في اعقاب صخب الطيران، ورحيل الطيور المهاجرة قبل هجوم المطاردات المعادية، ولاسيما هذه النملة النادرة المثال والتي لاتنسى وهي تدب فوق جهاز تصويب المدفع الرشاش. بل يمكن ان نقول ان الوسائل

السينمائية تخدم مالرو هنا افضل من الأدب، بدليل الاختيار المعتاد لمقابلاته. وكثيراً مايجري عنده الرجوع من الانسان الى الطبيعة، الى النباتات، الى الحيوانات، وكثيراً جداً مايكون هذا الرجوع جيولوجياً او فلكياً. ولاشك مطلقاً بالتالي في ان الايحاء الادبي يظل متخلفاً عن العرض الحسي. انها موضوعات يظل فيها الخيال بحكم الضرورة تقريباً ادنى مرتبة من الادراك الحسي (الافلام التسجيلية الخاصة بالحرب برهنت لنا ذلك بوفرة). ومنها الطباق (كونتربوا) اللاانساني (وبوسعنا ان نقول الكوني) والذي يمزج به مالرو دائماً الحدث الانساني؛ لقد وجد في السينما ذروة تعبيره وقوة تأثيره الفنية.

على انه تبقى هنا وهناك مقارنات ضمنية ربما كانت تتعلق بالتعبير الأدبي اكثر مما تتعلق بالتجسيد. وهي لاتلحق ضرراً بفيلم ولن انظر اليها الا بوصفها امثلة يمكن للمرء ان يلمس فيها حقاً ازدواج مالرو الكاتب والمخرج السينمائي. فعندما يجرح أحد حملة مدافع الطيران الرشاشة يطلب منه رفيقه ان يصنع لنفسه رباطاً ويقذف له بعلبة التضميد، «مثل قطعة من الحجر»، كما يقول الكتاب. غير انه، في الفيلم، استحوذت هذه المقارنة بوضوح على مالرو. فعلبة الأدوية مسطحة، ويقذف بها الممثل بشكل أفقي. ومن المستحيل على المتفرج الذي قرأ الكتاب قراءة متأنية الا يكمل قائلاً في سره «مثل قطعة من الحجر». ومن المحتمل ان مخرجاً سينمائياً آخر، يتصدى لتنفيذ هذه السلسلة من اللقطات حسب السيناريو، لم يكن ليحتفظ من المشهد الا بقيمته الدرامية ولم يكن ليقيد نفسه باحترام صورة لاينبغي ان تصطدم بالمتفرج غير المنتبه. ويمكن ان نلقى احياناً في تمثيل الممثلين مقاصد تتبع حرفياً توجيهات الكتاب، غير انها تظل ألطف من أن تخرق الشاشة.

لاينبغي مع ذلك، ان نعتقد ان هذا الفيلم يستحق اللوم على كونه «أدبياً» بالمعنى المعتاد والتحقيري بوجه عام للكلمة. فالارتباط والتلازم الوثيق بين العملين الفنيين ينضمان في اكثر الأحيان الى مآثر الفيلم. والحقيقة ان تأثير الأدب على السينما ليس بالشئ الجدير بالاستنكار الا عندما يكون على حساب التعبير السينمائي. وهكذا فعندما يحل الحوار محل التعبير المجسدّ، يفضل المخرج الكلام على ايحاء الشخصيات من خلال الحدث والاستغلال المعبر للديكور وللأشياء. زد على ذلك ان بعض الروائيين ليس لديهم مايكسبون من الاقتباس السينمائي لأعمالهم، بالقدر الذي لاتنفصل قيمتها عن الكلام. ذلك ان سيكولوجية الشخصيات التي تبدعها تلك الاعمال، ومأساتها، والعالم الذي تعيش فيه، تحددها وسائل التحليل التي تتيحها الكتابة للفنان. وهذا جلي واضح فيما يتعلق برواية تحليل واستبطان التقاليد الفرنسية. ومن جهة اخرى، غالباً مايساء فهم القيمة السينمائية لهذه الرواية او تلك: كان لابد من نصف دزينة من الافلام لادراك ان مؤلفاً مثل جورج سيمنون George Simenon لم يكن من السهل اقتباسه بقدر ماكان يعتقد من قبل. وهناك موضوعات بعينها أدبية في حدّ ذاتها وسوف تجعلنا الأفلام التي يمكن اقتباسها منها نأسف دائماً على الأصل. وليس هذا حال فيلم مالرو. فرغم تقيد بالكتاب لايمكن ان ينسب حتى لمقتبسي روايات هنري بوردو Henri Bordeaux، تظل الأمل، رغم بعض التحفظات، عملاً فنياً أصالة هائلة تضارع أصالة الكتاب. ولاشك في ان هذا يعود الى ذات فن مالرو، الى اخراجه لكاتب يميل بعيداً عن المونولوجات الفكرية الطويلة، المحذوفة من الشاشة بطبيعة الحال - الى رصد مشبوب العاطفة للناس والأشياء، الى نوع من الموضوعية المتحيزة والدرامية، ويلائمه التعبير البصري، غير انني ارى السبب الاكثر عمقاً وراء ذلك في الصلة التي يحافظ عليها الفنان هنا مع اثره الأدبي.

ويعبر مالرو عن نفسه أكمل تعبير في فيلمه وفي كتابه، دون أدنى اسبقية لأحدهما على الآخر. وليست المسألة بالنسبة له مسألة اقتباس بل هي مسألة ابداعين يرتبطان به على قدم المساواة. كما ان اوجه الشبه التي شدّدنا عليها تمثل بالاحرى تناظراً بالنسبة الى محور للابداع يتشعب اسلوب مالرو عنده بطريقة مماثلة الى شكلين مختلفين للتعبير. ولاشك في ان خبرة ومزاج الكاتب لدى مالرو وهما ماثلان أصلاً في الشخصيات، قابلات للجدال من وجهة النظر السينمائية، وبحذوفه، وببعض الرموز، بل حتى بأخطائه ذاتها، يعطي هذا الفيلم انطباعاً بأنه ابداع مباشر، أصيل أصالة رواية او لوحة. والمقصود بكل معنى الكلمة عمل فني وأسلوب.

والأسلوب سمة أكثر ندرة في السينما منه في الفنون الاخرى لأنه التعبير الأكثر صميمية (بعد الخطاطة La graphologie) عن شخصية المبدع؛ ويتوسط تعقيد التقنيات والمساعدات المتعددة اللازمة أيضاً بين المخرج والعمل الفني. والدليل على ذلك هو النزاع الذي لاينتهي من جانب مؤلف الفيلم. وقد يكون لعمل فني جماعي «نوع من» الأسلوب غير ان من المستحيل تقريبا أن ينجح المخرج الرئيسي في ان يفرض نفسه بصورة كافية على كل الفريق حتى يتوصل العمل الفني الى أسلوب «واحد» شخصي كما هو الحال في الفنون الفردية. وليس بالأمر النادر ان يكون فيلم الهاوي هو الذي يصل، ومن المفارقات ان ذلك بفضل فقر وسائله، الى حرية في التعبير لاتسمح بها الماكينة الثقيلة للفيلم التجاري؛ وكان هذا أيضاً حال الفيلم الصامت، الأقلّ خضوعاً للتقنية وحيث كان المونتاج (وهو لحظة فردية تماماً من لحظات الابداع) يلعب دوراً أكبر. غير انه كان يبقى في كثير من الافلام الصامتة شئ من الهواية.

هوامش

(١) قد يحتاج هذا التأكيد الى بعض التمييزات الدقيقة. فليس من المستحيل تماماً ان تنقل المقارنة الى السينما. فهي تكثر على سبيل المثال في افلام أبيل جانس Abel Gance وفي الغضب Fury يتبع فريتس لانج Fritz Lang لقطة امرأة ثرثارة بلقطة دواجن في الحظيرة، والمزج le Fondu enchaine الذي يربط اللقطتين هو المعادل الدقيق للرابطة؛ غير انه لايبدو ان الصورة الحقيقية تتلاءم بسهولة مع هذا الاستعمال. وتسلم أذهاننا عفويا بموضوعية الصورة البصرية. والانتقال الى ماهو خيالي مطموس، مثقلاً بالحضور المادي للموضوع. ولاتمضي المقارنة أبداً دون مغالاة، بطء فظ يسلبها في اكثر الاحيان **كل قيمة جمالية.**

الترجمة عن كتاب: السينما الفرنسية من التحرير الى الموجة الجديدة (١٩٤٥ - ١٩٥٨) تأليف: أندريه بازان Andre Bazin

الشاعر كمال الحديثي ومشاهدات من «ارض الطوفان»



كمال الحديثي



غلاف (أرض الطوفان)

بدءاً اقول ان مأدونه هنا هو مجرد مشاهدات استوقفتني وانا اطالع «حصاد من ارض الطوفان».. استوقفتني لأنها تعبر عن حالة يعيشها الانسان العربي في تاريخه المعاصر، عبر عنها الشاعر بشفافية رائعة.. فيجد فيها القارىء تعبيرا حقيقيا عمايجول بخاطره ويجيش في صدره وهو يعيش انتصارات ابناء الرافدين الاماجد في مواجهة الريح الصفراء والغزو التتري الجديد للتراب العربي الطاهر.

لذلك اعود واقول ان ماهو مدون هنا ليس قراءة نقدية لهذا العمل الادبي وفق القواعد التقليدية المتعارف عليها لأن ذلك من شأن النقاد المتخصصين.. ولكنها مجموعة مشاهدات وصور جالت بخاطري وهزت مشاعري وانا أقرأ هذا الديوان لم اجد بدا من قولها والتصريح بها.

واذا كان شاعرنا قد افصح عن حقيقة عندما قال في المقدمة «فاذا لم يكن عليه وليس له ايضا، ان ينزل النقاد من علىٰ منصتهم التي تتيح لهم ان يمارسوا مايثير فضولهم، بهذا القدر أو ذاك من التفاعل مع النص الأدبي، فانه ليس للشاعر ان يخلي المنصة كليا، لأولئك النقاد دون ان يضع دلالات، او كلمات سر، يستخدمونها في اداء دورهم المكمل...» فان هذه الحقيقة قد املت عليَّ كقارىء ـ لا كناقد ـ ان ادلي بدلوي واعبر عما يخالجني من مشاعر واحاسيس وانا اطالع الديوان قصيدة اثر قصيدة.

ولذلك اقول ايضا ان الحالة الشعرية المستمرة التي غرق فيها الشاعر والتي اعيته واتعبته وهو يطلق العنان لانفعالته وهواجسه ولكن «مع قدر من اليقظة» كما يقرر ليسطرها روائعا شعرية تعبر عن حقيقة وجدانية يعيشها، لحظة بلحظة مع مايسطره ابطال الرافدين من انتصارات، ومن ثم لتكتمل ملحمة شعرية رائعة تكون صنوا لملحمة البطولة والاستشهاد والانتصار علىٰ الجبهة.. اقول ان هذه الحالة الشعرية بقدر ماتعبت شاعرنا فانها في الوقت ذاته قد اغرقتني في لجج من المشاعر والانفعالات الجياشة واقحمتني في دوامات الطوفان الهادر، فلا اكاد افرغ من قصيدة حتىٰ اجد نفسي منهمكا في قراءة التي تليها دون توقف الىٰ ان يصل بي المطاف علىٰ آخر قصيدة في الديوان.. وكأني بذلك فعلا قد سلمت نفسي وبمشيئتي لهذا الطوفان الهائج فلا اغوصُ في اعماق لجة واخرج منها حتىٰ ألج في لجة اشد واعنف الىٰ ان اصل في آخر المطاف الىٰ شاطىء السلامة وبر الأمان لأستمتع بـ «الاجازة الأخيرة».

وفي كل لجّة تبتلعني او دوامة تلتهمني تجدني أعيش بين عشرات المشاهد والصور الشعرية.. فمن صور المعارك البطولية الىٰ صور العراق العظيم بتاريخه التليد وحاضره المشرق، ومن صور القائد العظيم الذي جسَّد صور اجداده من القادة التاريخيين العظام ومبادىء امته العريقة، الىٰ صور البطولة والاستبسال والشهادة لابناء الرافدين الاماجد.

وماأصعبها من لحظات وانا امام صورة الأديب الشاعر في قلب المعركة وفي اتون اللهب الحارق يحرض هذا ويكبر هذا، يشحذ الهمم ويستنهض الشيم.. ولكنه احيانا يتلوىٰ الما ويعتصر كمدا من موقف بعض المنتسبين الى العروبة والعروبة منهم براء.

ولما كانت معظم القصائد ان لم تكن جميعها تنضوي تحت غرض واحد من اغراض الشعر، وتتحدث عن موضوع واحد محدد. فهي بذلك تشكل في مجموعها سمات ملحمة شعرية واحدة مليئة بالصور الرائعة اقتطف منها بعض الصور واترك البعض الآخر لمناسبة أخرىٰ.

من صور الحصاد

وصور الحصاد كثيرة ومعانيها بليغة.. فالطوفان بحور مسجورة وبراكين تنفث لهبا جحيميا مستطيرا لا تبقي غازيا ولاتذر معتديا ففي (حرائق العراق) يخاطب الشاعر فلول المعتدين الغاصبين بقوله:

■ عبدالله عبدالرحمن بكير

غَلِّق يا غضب الله عليهم كلَّ الأبواب..

ياخائبين
كيف ساقكم غويكم..
وهذه البحور
بالجحيم تصطخب ؟
يدري بأنا
نحصد العادين
حيث يذهبون
فالردىٰ مصيرهم..
امامهم عطب
وحولهم عطب
وحيث ولّوا
ماج
في نفوسهم رهب.

والحصاد في نظر شاعرنا هزيمة وخيبة للمعتدين... وهو للعراق العظيم ظفر ونصر مبين كما يقول في نهاية قصيدة (هذا الحصاد .. مجدنا)

فالحصاد
فوق مايقدر العادون
والحصادُ
خيبةُ اخرىٰ
لهم..
وللعراق
- مرة اخرىٰ -
خلودُ
بالفداء والظفر...

وعندما اغوص في لجة اخرىٰ واهيم في كتل الأمواج المتلاطمة في قصيدة (هذا العراق.. كله فيالق) تتضح صورة الحصاد اكثر في ارض الطوفان حيث يُطبق علىٰ الغزاة من كل جانب فلا رادّ لأمر الله ولا مفر من غضب الفيالق الزاحفة.

وينشق صدر الأرض بجبالها وسهولها فاذا هي قبر كبير وأي قبر، حيث الموت الجماعي هو مصيرهم المحتوم.

وفي قصيدة (ارض الطوفان) تبرز امامي صورة اخرىٰ من صور الطوفان الهادر حيث لا مفر للغزاة من حصاد الطوفان ولا خيار لهم غير خيار الموت الزؤام جراء مااقترفته ايديهم بحق العراق الأبي وترابه الطاهر .. فأما الموت حرقا حيث تثور البراكين لتتفجر حمما ولظىٰ يحرق اجسادهم ويكوي جباههم.. واما الغرق في مياه الخليج ومستنقعات الأهوار حيث تتلقفهم حيتان البحر الجائعة.. واما ميّتة شنيعة تحيلهم جيفا نخرة تغطي السهول والوديان فتقتات منها الطيور والكواسر.

وتشكل قصيدتا (الله ياعراق) و (يازحف الله الأعظم) ذروة الغليان النفسي لدىٰ الشاعر فتفيض قوة وعنفوانا لتصيغ معاني الحصاد والطوفان في اوضح واقوىٰ صورها.

ففي (الله ياعراق) يتسارع الايقاع اكثر ليصل الىٰ درجة اعلىٰ لتوضيح المشهد فتتجلىٰ الصورة واضحة امامنا حيث نرىٰ سيوف الحق قد سُلت من اغمادها واخذت تحصد رؤوس الغزاة:

الله ياعراق
اوشك الحصادُ.. !
والحصادُ
كل مازجَّ به العداةُ
في دروبنا..
...
وهذه المجوسُ
مرة اخرىٰ
تبيدُ
في سيوفنا
ودولة الحقد التي
ظلت تجمع اللهيبَ
تحشد اللهيبَ
نحونا
بادت..

ثم يرتفع مد الطوفان بأمواجه المتلاطمة ويتعاظم ليعطي صورة اخرىٰ من صور الحصاد:

والحصاد
هذه الألوفُ
والالوفُ
والالوفُ
والحصادُ
موت البغي
في رصاصنا..

وفي قصيدة (يازحف الله الاعظم) يتسارع الايقاع اكثر فاكثر معبرا عن حالة عنيفة جياشة تعتمل في نفس الشاعر فيحيلها بريشته صورا اكثر ابداعا لتعبر عن مشهد ملحمي مثير حيث يأخذ الزحف عنفوانه وقوته معبرا عن (غضب الله) وجبروته ليغلق علىٰ الأعداء الحاقدين والمعتوهين « كل الأبواب» ويوصد امامهم كل السبل.. وتطبق عليهم الفيالق من كل جانب لتزلزل الارض من تحت اقدامهم، ولتمطرهم بوابل من سجيل، فلا عاصم لهم اليوم من امر الله وغضبه ولا هم ينصرون:

غلّقْ
ياغضبَ اللهِ
عليهم
كل الأبوابْ.
غلّقْ
كل الأبوابْ
حتىٰ ينذحر الخرّاصونْ
فلا ينجو منهم
كذّابْ.
..
لاحقْهم
حاصرهم
قاتلْهم
بالبركانْ..
قاتلْهم
بالطوفانْ
قاتلهم بالزلزال..

وتضيق عليهم دائرة الغضب وتميد بهم الارض، وتستمر الفيالق في

تقـدمهـا.. ويستمـر زحف الله الأعـظم ليشدد عليهم الخناق:

يازحف الله الأعظم
هدم
كل الاوكار
لا ترحم..
دمرهم
شر دمار
انزلهم
دار بوار..

ويواصل زحف الله الأعظم.. زحف الأرتال تقدمه في مسيرة النصر وملحمة الظفر والمجد ليعصف بالطاغوت

صور القائد في ارض الطوفان

من افضل ما جادت به قريحة الشاعر صورة القائد في المعركة.. معركة الشرف والكرامة في صد العدوان الهمجي ومعركة البناء والتنمية والتقدم على ارض الرافدين.. ارض الخير والعطاء المتواصل ابدا.

وصورة القائد هي في الحقيقة مجموعة من الصور الشعرية الرائعة.. ففي قصيدة (حرائق العراق) هو القائد الحبيب الذي نقسم باسمه:

كل ابناء العراق
يقسمون
بالحبيب..
بالدماء



لن تعودوا
غير موتى
لن تمروا..
كل ابناء العراق
يقسمون
يقحمون
والحبيب في دمائهم..
صدامُ
في يقينهم..
صدام
في جبينهم..

وتتكرر صورة القائد الحبيب في قصيدة (جحافل الظفر) فهذا القائد الحبيب، القائد المعطاء لابد ان نسري عنه همه وقلقه.. ان نعطيه كل ماتجيش به قلوبنا وافئدتنا من عواطف حب ومن عواطف مودة.. وباختصار ان نبادله الحب الذي وهبنا.. فهل نستطيع:

نريد ان نعطيَ للحبيبْ
هدية النصر..
نريد ان نجنبَ الحبيب
هواجس الليلِ
نريد ان نقول للحبيب..
انت الذي اعطيتنا
كلَّ منانا..
وحدك الذي اعطيتنا
كما نشاء
فوق مانريد..
وانت وحدك الذي
نعطيك
قدر مايجيش في القلوب..

وفي قصيدة (باسم الحب الآمر) تبرز صورة القائد الحبيب ابهى واجمل.. فهو رمز الخصب ورمز النماء. وهو السيف القاطع البتار لرؤوس الغزاة واعداء الأمة.. انه السيف العربي يخرج من غمده مجددا بعد ان انكفأت وصدئت السيوف العربية في ايدي اشباه الرجال

وتتكرر صورة القائد الحبيب المعطاء .. فهو الشمس بكل عطائها ودفئها:

وليس لهذي الارضِ
سواكَ
يخاف علينا
يكلأنا
ويجنبنا
كل هواجس
هذا الشر..
ياصدام..
ياشمسا
تتفقد كل الأحداق
فما من عين
الا وانتهلت من رشة ضوء..

وهو الواحة الخضراء في قلب الصحراء بكل خضرتها ودفق الحياة فيها، بكل اشجارها ونخيلها الوارفة الظلال.. حيث نعب من مائها ونفترش ارضها الخضراء ونتفيأ ظلالها الوارفة.

وهو كذلك شاطيء الامان وبر السلامة.. هو المرفأ الآمن الذي تنشده السفن وتلجأ اليه من غضب الرياح العاتية والعواصف الهوجاء.

وصدام حسين هو ابن هذه الأمة وبيرقها.. هو رمز اصالتها في زمن عزت فيه الرموز المعبرة عن حقيقتها.

ياصدام..
ياراية هذي الأمة..
يابيرقها
في هذا الزمن المسكون
بكل نجاسات العصرْ..
في هذا الليل المجنونْ
في هذا الدرب المختلط الوعرْ..

امام هذا العطاء الثر لهذا القائد والرمز التاريخي لشعبه وامته، كيف يكون عطاء شعبه له ! كيف يكون عطاء ابناء امته له.. بالتأكيد سيكون عطاء رضيا سخيا قدر عطائه وقدر حبه لهم:

تدري
لو انك تسألنا العمرَ
لا عطيناك العمرَ
وازهى ما في العمر..!
تدري
لو انك قلت لنا
خوضوا نيران البحرِ
لخضناها
من بحرٍ

يا صدام.. يا راية هذي الأمة..
يا بيرقها..
في هذا الدرب المختلط الوعر..

مصطخب الأهوالِ
الى بحرٍ.. !

وهناك صورة اخرى للقائد حيث يربط شاعرنا بين شخصيتين تاريخيتين.. شخصية باني العراق المعاصر صدام حسين وباني بغداد التليدة ابو جعفر المنصور.. فكأن الشاعر يريد ان يقول ان هذا الشبل من ذاك الأسد.. وان هذا العنفوان العربي المتجدد والمتألق ابدا، والقائد المظفر هو ابن هذا العراق العظيم.. ابن هذه الأمة العظيمة.. ابن هذا التاريخ التليد هو حفيد اولئك العظام الذين وضعوا بصماتهم بوضوح في حضارة العراق الحديث.

فالربط هنا بين المعاصر والتليد هو ربط بين حاضر العراق المشرق بقيادة صدام حسين وهو يواجه غزو التتر والمجوس الجدد، وماضي العراق الحضاري الذي اعطى واغنى الحضارة الانسانية ولم ينجو ايضا من غزو التتر والهمجية دعاة الظلام والتخلف وما اشبه اليوم بالبارحة.

وتتداخل صورة صدام ـ المنصور والمنصور صدام. ففي قصيدة (عهد) وبعد أن يؤكد الشاعر حقيقة تاريخية بقوله:

مكتوب
في كل الاسفار
ان الارض
تكون لمن يغطيها
اكثر..
ان الشمس تضيء
لمن يصلاها
اكثر..

بعد ذلك يصل الشاعر الى صورة القائد التاريخي:

مكتوب
ان المنصور فتى
سينوء بكل هموم الأجداد..
....
ان المنصور فتى
سيهب برايات الأجداد
فان عاهده الأبناء
تقحّم
أطفأ نار الأعداء..

وتتكرر الصورة.. وتتجدد معها صور العطاء والعطاء المقابل وصدام ـ المنصور هو صدام المظفر هو القائد في المعركة هو المحفز المحرض.. هو المستنخي همم الرجال وشيم الرجال من عمق التاريخ:

وصدام المنصورُ
يطلّ..
يحرض صدام المنصور
شموخ الابطال
همم الابطال
يحرض صدام المنصور
هوى الابناء
يحرض كل دماء الأبناء
فيعطون
ويعطون
يصونون العهد..

وبقدر عطاء القائد يكون عطاء شعبه وامته.. فهم على العهد باقون وهم للعهد محافظون:

وسنعطي
صدام المنصورَ
نجدد للمنصور العهد..
ان نعطي
حتى يرضى الأجدادَ
ويرضى الشهداء
ويرضى الزمن الآتي
نعطيه.. ونعطيه
على العهد
وفوق العهد..!

وفي قصيدة (ام العراق) تتوضح اكثر صورة القائد المعاصر صدام بصورة القائد التاريخي كلكامش حيث نسمع على لسان النخلة أم العراق ورمز العطاء ماترويه عن كلكامش:

عندما سافر
(جلجامش)
اسرجت جوادَه
ولقد علقتُ
في احدى ذؤاباتي
لَه حرزاً
ومن احدى ذؤاباتي
قلاده..
ثم اسرى
بات في حضني
وقد ملكته قلبي
وقد اودعته سري
ابنيه حكاياي
ورأسي بين كفيه
ففي كفيه رأسي
يتنقى
رمحه منه
كما شاء
وزاده

ثم تنقلنا لتروي لنا قصتها مع القائد صدام:

عندما اقبل صدامُ
تزينت
بما خبأت من حسنٍ
توثبتُ
فأطلقت عقودي
وتوثبتُ
فأسرجتُ جوادَه
ولقد علقت
من احدى ذؤاباتي
له حرزا
ومن احدى ذؤاباتي
قلاده
بات في حضني
انبيه حكاياي
وفي كفيه رأسي
ينتقي رمحه
منه كما شاء
وزاده..

تعتبر قصيدة (ام العراق) من اروع ماكتب الشاعر في هذا الديوان حيث تتجدد صورة القائد المعاصر صدام لترتبط بصورة القائد التاريخي (الاسطوري) جلجامش من خلال ام العراق ورمز نمائه وشموخه.. النخلة ـ فهي الأم الرؤوم الحنون لأبنائها تعطيهم وترعاهم وتبارك خطواتهم.

أوجه التشابه بين ملحمة كلكامش والالياذة والأوديسة

أن الملاحم البطولية الثلاث كلكامش، والالياذة والأوديسة تمثل مرحلة تطور كبير في حياة وعقلية الانسان وكذلك المجتمع على العموم، هذه الملاحم كانت قد عكست من كل مجتمع طريقته الخاصة في التفكير وفي عمق التطور البشري: لذلك فهي تعبر عن عالم مكتمل الروعة والجمال والتخيل نابع من عمق التفكير الانساني، والمتبحر في تلك الملاحم الثلاث يكتشف عوالم من السوريالية والعبثية، اضافة الى الرمزية والواقعية في الادب عند المحلل الدرامي الحديث ويعجب لتلك العقلية المبدعة التي سطرت لنا تلك الملاحم التي عبرت عن ضمير تلك الامة وهذا الشعب.

كثيرة هي البواعث الفردية البطولية التي صوّرت العالم المُتخيّل خلال حياة وتصرفات الفرد اليومية خلال ذلك الاتحاد المذهل بين مد وجزر الطبيعة على الانسان. ولعل اول تلك البواعث كانت قد ظهرت في مواجهة الانسان الفطري للقوى العلوية والتي كانت بمجموعها تمثل الآلهة، مع توافر قاسم مشترك هو الخوف.. ذلك العامل الانساني الذي جعل للانسان طريقاً في ان يختار إلهاً ليطيعه كي يرمي الخوف عن كاهله وهكذا فلقد قاد تصور الكائن البشري وخلال خوفه بما يحيط به لأن يختار له إلهاً على هيئة او شكل انسان. والخوف هنا ليس فقط من المحيطات المادية بالانسان بل الخوف من ذلك المجهول الذي لا يعرف اين ومتى سيحل به..

ان ماقدمته تلك الملاحم البطولية الشهيرة من خطرات ابداعية تدعونا يوماً بعد آخر الى أن نبحث عن طبيعة هذا العمق وذلك الابداع.. عن هذا المغزى وتلك القدرات الفنية التي سطّرتها حضارة وادي الرافدين وحضارة الاغريق. واليوم نود ان نلقي الضوء على بعض عناصر الشبه في تلك الملاحم الثلاث من عدة جوانب ولعل اهمها الجانب الميثولوجي

الديانة:

١ ـ ان الحضارتين (وادي الرافدين) و (الاغريق) تؤمنان بتعدد الآلهة.

٢ ـ الصلاة هي ظاهرة كونية وعالمية عند ديانات وادي الرافدين والاغريق معاً.

٣ ـ الشعب في كلا الحضارتين كان يقدم التضحيات والهدايا للالهة كي تحميهم من شر المجهول.

٤ ـ الحضارتان تؤمنان بوجود حياة بعد الموت.

يركز كل من هوك Hooke، وبوركرت Burkert، ولارو Larue على ان حضارة البابليين والاغريق الدينية تمخضت عن الاسطورة والاساطير عموماً ثم تطورت واصبحت ديناً، واضافة الى ذلك التشابه بين كيفية تطور تلك الاساطير عند الطرفين يذكر هاريسون Harrison (1942)

«قبل التجسيم او التشبيه لـ (شكل الانسان)، وقبل (الشكل الافضل) كنا في مرحلة الاعتقاد بأن الروح او النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون عندما كانت الالهة غير ملموسة القوة ولم تحتل او تقيم في اي مكان وفي كل مكان. فهم اصبحوا آلهة عندما اصبح لهم مكان حقيقي، واعطوا لانفسهم شكلاً محدداً وتدخلوا في تصحيح العلاقات معهم. هناك فقط عندما كانت القوة اصبحوا اشخاصاً، وتمكنوا من امتلاك الميثولوجيا».

وظائف الالهة:

في ملحمة كلكامش Gilgamesh هناك الآلهة والآلهات وهم بالتالي يمتلكون وظائف معينة والتي تعود الى كل ومسؤوليته كالعذاب، والشفقة، والألم وكذلك مسؤولية مساعدة الناس. كذلك فأن الآلهة يمتلكون اقارب ولهم انصاف إلهة يساعدونهم في الحياة اليومية على الارض وهكذا فالالهة كانت ترسل هؤلاء المساعدين في حالات العقاب والثواب اما تصنيفهم فكان كالاتي:

١ ـ آنو Anu .. وهو آب الآلهة.
٢ ـ آن An .. رب السماء
٣ ـ اوتو Utu .. ربة الشمس
٤ ـ سين Sin .. رب القمر
٥ ـ انليل Enlil .. رب الهواء.
٦ ـ إينكي Enki .. رب الحكمة.
٧ ـ كي Ki .. رب الارض.
٨ ـ ايا Ea .. رب الربيع وصديق الانسان.
٩ ـ عشتار Ishtar .. وهي بنت Anu وربة الحب والجمال.
١٠ ـ شمش Shamash .. وهو زوج Utu ربة الشمس واخو عشتار، كذلك فهو ابن Sin اله القمر.
١١ ـ ننسون Ninsun .. ام كلكامش وهي من انصاف الالهة ذات شخصية حكيمة، وكذلك فهي زوجة لوكال بندا Logal Benda الاله الحامي لكلكامش.

اما في ملحمتي الالياذة والاوديسة فنجد نفس هذا التعدد اضافة الى نفس الوظائف التي يحملها الآلهة وانصاف الالهة والابطال وهم:

١ ـ زوس Zeus .. وهو ملك او أبُ الالهة جميعاً.
٢ ـ هيرا Hera .. وهي زوجة اضافة الى كونها ربة الزواج.
٣ ـ أثين Athene .. بنت زوس وهي ربة الحكمة.
٤ ـ افروديت Aphrodite .. بنت زوس وربة الحب والجمال.
٥ ـ ابولو Apollo .. ابن زوس ورب الضوء.
٦ ـ آرتيمس Artemis .. بنت زوس وربة الصيد والغابات.
٧ ـ اريس Ares .. ابن زوس ورب الحرب.
٨ ـ هيفستوس Hephoestus .. ابن زوس وهيرا وهو رب العمل والصناعات اليدوية.
٩ ـ هيرمس Hermes .. رسول الآلهة.
١٠ ـ بيرسيفون Persephone .. زوجة هاديس وملكة العالم السفلي.
١١ ـ هاديس Hades .. المشرف على بيت الاموات.
١٢ ـ بوسيدون Poseidon .. رب البحار.
١٣ ـ آيرس Iris .. رسول الآلهة.
١٤ ـ تيس Thetis .. أم أخيل Achille وهي من انصاف الآلهة.

وهكذا نجد ان كل الآلهة يمارسون مسؤوليتهم ووظائفهم الدنيوية في تسيير حركة المجتمع، ولكن مع هذا وخلال

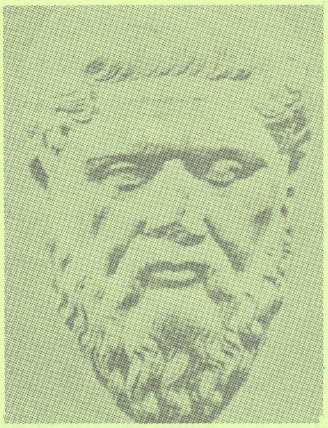
■ عبد المطلب السنيد / أمريكا

البحث والاستقصاء وجدنا ان الآلهة لها من التأثير الكبير على الشعب.. وكذلك من الانحياز الكبير في أن تساعد هذا وان تعاقب ذاك.

واول نقطة تؤخذ على الآلهة انذاك هي. انها كانت آلهة «مُنحازة». ففي ملحمة كلكامش في اول الامر وخلقت له صديقاً وفياً مخلصا اسمة انكيدو Enkidu ، وكذلك عندما قرر كلكامش وانكيدو قتل خمبابا Humbaba ، قدم لهما الاله انليل، اله الهواء مساعدة كبيرة في قتل ذلك الوحش. كذلك شمش Shamash كان قدم مساعدة جليلة لكلكامش حينما جَهَّزهم بالقوة العالية لكي يقتلوا الاسد وهو المفتاح الاساس لكلكامش كي يعبر الجبال حيث اللقاء بأوتونابشتم Utna-bishtim . وهكذا فأن مساعدة الاله لكلكامش ليس فقط لانه بطل، بل لانه مخلوق يختلف عن بقية المخلوقات البشرية. حيث كان ثلثي اله وثلث انسان. اضافة الى ذلك فأن والدة كلكامش من سلالات الالهة ولها الحق في ان يكون ابنها منتمياً لتلك السلالة.

اما في ملحمة الإلياذة الاغريقية فلقد كانت Thetis والدة أخيل ترجع ايضاً الى سلالة الآلهة الاغريقية ولذلك فهي تطلب من Zeus ان يحمي ابنها البطل في المعركة. اما في الاوديسة فأن Athene كانت دائماً تقف خلف اوديسيوس Odysseus لتحميه.. وتحمي زوجته وأبنه. وقد طلبت من والدها Zeus أن يفرج عن اوديسيوس الذي كان محبوساً في جزيرة كاليبسو Calybso Island .. وكذلك ساعدت اوديسيوس في التغلب والانتصار على الخطّاب وعلى اعادة مملكته.

وبالرغم من مساعدة الآلهة للأبطال في الملاحم الثلاث، فإنها في نفس الوقت



هوميروس

وجهت لهم العقاب الكبير، ذلك أن الآلهة تتصرف بشكل متشابه لما يتصرفه الانسان في الحب، والكره بل في الغضب والانتقام، وامثلتنا على ذلك هي:

في كلكامش، كانت الآلهة قد قررت ان تعاقب كلكامش البطل نفسه وقد جاء قرارها بأن انكيدو لابد إن يموت بناءً على رفض كلكامش طلب عشتار بان يكون عريساً لها، اضافة الى ان كلكامش كان قد قرّعها واسمعها كلمات حادة وجارحة. فعشتار طلبت من والدها ان يعاقب كلكامش وشعبه على اهانتها وان يخلق الثور السماوي لمعاقبتهم. وهنا حاول كلكامش وانكيدو التغلب على ذلك الثور السماوي وأردوه قتيلا. أن قتل الثور السماوي اعتبرته الآلهة خطيئة كبيرة ولابد من عقاب كلكامش وصديقه بموت أنكيدو. حتى يصبح كلكامش وحيداً بعد ذلك، ولا يفلح في اعادة أنكيدو مرة ثانية الى الحياة.

يتجلى الانحياز نفسه من قبل الالهة وبشكل واضح في ملحمة الالياذة، حيث كان هناك سببان رئيسان في اشتعال نار الحرب بن الطروادين واليونانيين السبب الاول يعود الى باريس Paris ابن بريام Priam عندما اختار افروديت على اساس انها الاجمل من هيرا ومن أثينا. أما



غلاف كلكامش

السبب الثاني فيعود الى افروديت نفسها، تلك الالهة التي اعطت باريس الفرصة في ان يلتقي بـ هيلين Helen ، زوجة مينالوس Menelaus وملك اسبرطة Sparta ، وهروبها معه الى طروادة وهكذا فأن هذا الحب قد أدى الى كارثة الدمار والحرب التي اندلعت.

لننظر الأن الى ملحمة الاوديسة ولنرى كيف ان بوسيدون Poseidon رب البحار عاقب اوديسيوس عندما اقترف هذا الأخير خطيئة مع بنت الكاهن. ولذا غضب اله البحر على اوديسيوس وحطم سفينته ثم القى به في جزيرة Ogygia والتي تملكها الكاليبسو Calypso وهي بنت أطلس Atlas. كما بقي اوديسيوس في تلك الجزيرة حوالي. سبع سنين بعيداً عن زوجته وابنه ومملكته.

وهكذا نرى ان فعل العقاب في الملاحم الثلاث التي جاء من الآلهة والآلهات حيث انه جزء من وظيفتهم ولكن تبقىٰ عملية الانحياز هي القاسم المشترك في العقاب والثواب عندهم.

التشابه بين ابطال كلكامش والالياذة

نلخص بنقاط محددة ماهية ذلك التشابه بين الملحمتين الشعريتين كلكامش والالياذة لكي يكون القارىء مرتاحاً في تتبعه لتلك النقاط ولكي يحصر تفكيره في ساحة واحدة بعيداً عن التشتت:

١ . كل ملحمة لها بطل واحد تركزت الاحداث على سيرة ذلك البطل على اساس الحدث الاساسي فكلكامش كان بطل ملحمة كلكامش وأخيل كان بطل ملحمة الالياذة، وكلا البطلين انحدرا من سلالة الآلهة.

٢ . كلكامش والدته كانت من انصاف الآلهة وكذلك أخيل ابضا.

٣ . في ملحمة كلكامش، كان بطل الملحمة كلكامش له صديق مخلص يحبه هو انكيدو وعندما مات انكيدو، فقد كلكامش توازنه وهام على وجهه بين الصحارىٰ والجبال محاولاً ان يجد طريقة لكي يعيد بها صديقه الى الحياة ثانية. اما في الالياذة فأن بطلها أخيل كان ايضا له صديق مخلص واحبه كثيراً اسمه باتروكلس Patroclus وعندما قُتل هذا الاخير على يد هيكتور Hector في حرب طروادة، اصبح اخيل غاضباً ولقد هجم على هيكتور بنفسه وقتله شر قتلة ومثل بجسده انتقاماً لصديقه. كما ان موت الاصدقاء نفسه كان يمثل حالة كبيرة من التضحية والفداء عند الاثنين انكيدو وبارتروكلس.

٤ . الملحمتان اعتمدتا على الاسطورة والطقوس التي جاءت في الميثولوجيا لحضارة وادي الرافدين وميثولوجيا الحضارة الاغريقية.

التشابه بين ابطال ملحمة كلكامش والاوديسة:

و خلال بحثنا هذا كنا قد وجدنا ان حجم التشابه بين كلكامش والاوديسة كان اكثر مما كان عليه بين الالياذة وكلكامش وقد لاحظ ذلك Wace ايضا


طه باقر

ذكر تلك النقطة حينما قال (١٩٦٢):
«ان رحلة اوديسيوس لعالم الاموات والتي ممكن ان تكون رمزاً للبحث عن الحياة. انها متساوية مع ملحمة كلكامش في الحضارات القديمة».

١. ان الملحمتين اعتمدتا على المغامرات والرحلات الصعبة ولقد صورت لنا صراع الانسان مع الطبيعة والخوف والموت وتحقيق الهدف الاسمى.

٢. كلا الملحمتين حملتا اسماء ابطالها كعنوان للملحمة: فمثلاً ملحمة كلكامش حملت اسم بطلها كلكامش، وملحمة الاوديسه حملت ايضاً اسم بطلها اوديسيوس.

٣. الاحلام كانت دائما تعيش حية في عقل الابطال.

٤. كلا البطلين كلكامش واوديسيوس، كانا قد شاهدا العالم السفلي، انكيدو اخبر كلكامش بأنه رأى عالم الاموات بينما كان ينازع سكرات الموت ولقد وصفه الى صديقه كلكامش.

انكيدو: «.....، وفي بيت التراب الذي دخلت
شاهدت الملوك والحكام
ورأيت تيجانهم قد نزعت وكدست على الارض
اجل ! رأيت اولئك العظماء الذين لبسوا التيجان
وحكموا البلاد في سابق الايام.»

وعندما مات انكيدو كان كلكامش قد ذهب ليرى العالم السفلي حيث التقى مع اوتنابشتم وسأله عما اذا كان ممكنا في ان يعيد صديقه انكيدو الى الحياة ثانية. اما في الاوديسة فأن اوديبسيوس ايضا كان قد شاهد روح تيرسياس Teiresies عندما سمحت له سيرس Circe وقادته لكي يرى حظه في ذلك العالم، وعندما كان اوديسيوس في ذلك العالم كان قد شاهد امه التي اخبرته عن حال الموتى:

«...، ولكن هكذا هو حال الناس كلهم متشابهون
عندما يموتون. لم يعد هناك عصبٌ يشد اللحم مع العظام،
هذا الهلاك الرهيب هو استهلاك النار حينما تذهب الحياة
من الجسد، والروح تتطاير بعيداً ثم تكون حلماً».

وفي بيت الاموات كان اوديسيوس ايضا قد شاهد اكاممنون Agamemnon وكذلك اخيل وبعض الشخصيات الاخرى، ولقد شاهدهم ليس على اساس اشخاص آدمية وانما كانوا اشباحاً فقط.

٥. الابطال في ملحمتي كلكامش والاوديسة مارسوا قتل الوحوش والتنين.

ففي ملحمة كلكامش، كان كلكامش وانكيدو قد قتلوا خمبابا، في حين ان اوديسيوس مع رجاله كانوا قد قتلوا السايكلوب Cyclops. فنظرية البطش وقتل التنين هي حالة متشابة في الملحمتين وهو طقس ويعتقد انه نوع من تقاليد الحضارتين لكي يعم الخير على جميع الناس. ولقد اكد على هذه الظاهرة كريمر Kramer (١٩٦١) وتحدث عنها:

«من الواضح تماماً ان اساطير قتل التنين ليست مقتصرة على اساطير وادي الرافدين. انها تقريباً عند جميع الشعوب، وفي جميع الازمنة حيث هناك اساطير حول التنين. في الاغريق وبشكل خاص مثل هذه الحكايات كان الالهة والابطال اعضاء فيها».

٦. كلكامش واوديسيوس رفضوا ان يتعاطوا الحب مع آلهات وانصاف آلهات مهمات في الميثولوجيا. فمثلاً رفض بشدة وتقريع عندما طلبت عشتار ان يتزوجها، واجابها بحدة رهيبة حيث قال:

كلكامش: اي خير سأناله لو اخذتك (زوجة) ؟
انت ! ما انت الا الموقد الذي تخمُد ناره في البرد
انت كالباب الخلفي لا يحفظ من ريح ولا عاصفة
انت قصرٌ يتحطم في داخله الابطال
انت فيلٌ يمزق رحله
انت قير يلوث من يحمله
انت قربة تبلل حاملها
انت حجر مرمر ينهار جداره
انت حجر «يَشب» يستقدم العدو ويغريه ؟
وانت نعل يقرص قدم منتعله».

اما في الجانب الأخر فأن ملحمة الاوديسة ترينا كيف ان اوديسيوس فعل الشيء نفسه عندما قرع سيرس Circe ربة السحر وذلك حينما استطاعت بسحرها ان تحول اصدقاءه الى خنازير. وسعت لأن يخضع أوديسيوس لرغبتها:

أوديسيوس: سيرس، كيف تستطيعين ان تقنعيني
بأن اكون صديقاً معك
وانت قبل قليل حولتي رجالي الى خنازير ؟.

٧. سيدوري Siduri صاحبة الحانة والتي تسكن في الجبال كانت قد ساعدت كلكامش وقادته الى مكان اورشنابي Urshanbi الذي قاده بدوره الى اوتونابشتم Utnapishtim لكي يسأله عن امكانية عودة الحياة للأموات. وفي الاوديسة هناك الشيء نفسه او الموقف الذي حدث مع اوديسيوس عندما قادته Circe الى حظه لكي يعود الى بيته ومملكته.

وهكذا كانت جميع الاحداث في الملاحم البطولية الثلاث لها من التشابه مع بعضها البعض، وكذلك نجد كثيراً من الأحداث الدرامية والتراجيدية حيث جميع الابطال ينتهون الى الموت. كلكامش كان قد تحدى الموت خلال بحثه عن الخلود، ولعل حوار سيدوري اعطى لكلكامش حكمة كانت مجهولة في تفكيره عندما كان دائم البحث عن خلود الجسد.

سيدوري: الى اين تسعى ياجلجامش
ان الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الالهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة..».

فالموت اشبه بشيطان رهيب يطارد الانسان اينما كان ولا يمكن الفرار منه حتى وان استطاعت الالهة ان تحمي ابطالها ولكنها لفترة ثم يتبعون البقية، وهكذا هو الذي حدث في حرب طروادة عندما كانت نهاية الابطال مثل اخيل وبارتروكلس، وهيكتور في الالياذة، اما في الأوديسة فأن اوديسيوس صحيح انه بقي حياً ولكن لابد وان نتذكر شبح تريسياس عندما اخبر اوديسيوس عن نهايته حيث قال:

«الموت سوف يأتيك من البحر».

■ قسم الترجمة - آفاق عربية

■ عبد الواحد محمد

مغالطات حول فرويد

فرويد



من المحتمل ان تكون رسائل فرويد الى فليس المكتوبة في غضون الاعوام ١٨٨٧ و ١٩٠٤، هي احدى الاسهامات المهمة في السيرة الشخصية والفكرية للشاب فرويد.

لقد نشرت ابنته (آنا) بالتعاون مع (اي. كرس) تلك الرسائل في اواخر الخمسينيات. وفي الاصل رغب فرويد ان يتلف مراسلاته مع فليس. وفليس هذا كان بارداً وانياً، لكنه في الوقت نفسه كان طبيباً قلقاً يقطن في برلين. وقد صار المؤتمن على الاسرار والمعلم، كما يمكن للمرء ان يقول في صورة ما، بانه صار المعالج النفساني لفرويد في غضون الفترة من حياته التي كانت الاكثر رهافة وابداعاً، والتي تُوجت بنشر (تفسير الاحلام) في ١٩٠٠.

لم تنشر (آنا) المراسلات الكاملة، تلبية لرغبة ابيها من ناحية ولاسباب أخرى ايضاً (منها الخصوصية والرغبة في الحفاظ او خلق صورة مثالية لسيغموند فرويد فبدأت الاشاعات تنتشر بأن (آنا) قد اسقطت المقاطع والرسائل المهمة جداً لا بل حتى المخزية فيها. وكان لهذه الاشاعات علاقة بصعوبة الحصول على المراسلات الكاملة لفرويد المودعة في مكتبة الكونغرس في واشنطن والمصانة بحرص من قبل آنا فرويد وايسلر وآخرون. وقد افلح (جي. ام. ميسون)، وهو استاذ سابق في اللغة السنسكريتية ومحلل نفساني سابق منتم الى (جمعية التحليل النفساني الكندية)، ان يقنع انا فرويد وايسلر، مستخدماً سحره وقدراته البارعة العظيمة، بأن يحصل على سماح بالحصول على ارشيف فرويد في مكتبة الكونغرس وكذلك مراسلات فرويد الخاصة التي كانت، قبل سنوات قليلة، محفوظة في (ميرسفيلدهاوس) في لندن، حيث كان سيجموند فرويد وعائلته لجأوا من ڤينا بسبب الاضطهاد النازي، حيث مات فرويد في ١٩٣٩.

لقد أستثمر ميسون تجاربه وبلاياه الطفيفة مع آنا فرويد وايسلر أستثماراً كبيراً، وكذلك فعلت وسائل الاعلام الجماهيرية، باصدار كتابين: الاول كتبته (جانيت مالكولم) وعنوانه (في ارشيفات فرويد ١٩٨٤)، والثاني كتبه ميسون وعنوانه (الهجوم على الحقيقة). ولما اصبح ميسون مؤتمن اسرار (آنا فرويد) وايسلر، فقد بدأ يستثمر هذه الفرصة التي نالها من اجل الحصول على جميع انواع الوثائق، واخذ ينشىء تدريجياً حملة ضد (مؤسسة التحليل النفساني الدولية)، واصفاً اياها بانها نوع من الجمعيات الماسونية السرية همّها الرئيس هو اخفاء الحقيقة. والحقيقة، في نظر ميسون، هي ان فرويد لم يقلع ابداً عن نظريته الاولى المتعلقة بالاغواء الجنسي الجُرحي الذي مارسه الاباء على مرضاه حينما كانوا اطفالاً. لقد حاول ميسون ان ينسف صحة ومصداقية عروض فرويد، باستخدامه مقاطع من الرسائل الى فليس، غير المنشورة من قبل آنا فرويد والتي يصف فيها فرويد اباه بانه منحرف جنسياً. وتؤكد هذه البيانات الطاقة الهائلة والفريدة جداً للاوهام الطفولية اللاواعية والرغبات الجنسية، في اضطرابات مرضاه ومصاعبهم، وفي النمو الاعتيادي ايضاً، وليس على كثير من الصدمات الحقيقية، التي لم يستبعدها فرويد كلياً ولم ينكرها ابداً. ومن المعروف جداً ان التحليل النفساني يستند الى الزعم القائل بأنه التفاعل بين الحياة الداخلية اللاواعية للمريض والواقع الخارجي الذي يكون سبباً في خلق العصاب او الذهان، وليس مجرد شرح آلي، جاعلاً من البيئة المصدر الوحيد والرئيس للاضطراب. اما لماذا اسقطت آنا فرويد الرسائل والمقاطع الجديدة (التي نجح في نشرها في كتابه، على الرغم من ان آنا فرويد وايسلر قد صرفا النظر عنها)، فهو احد الاسباب التي خلقت مثل هذه الضجة. مع ذلك، وحتى بوجود الدليل الظاهر في بيانات فرويد المتناثرة وشكوكه عن مكانة نظريته وملاحظاته التحليلية في ذلك الوقت، فلم ينجح ميسون في ان يعرّي بيانات فرويد وقناعاته الاخيرة الآتية من تجربته التحليلية، كما لم ينجح بتعرية بيانات من تبعه.

على الرغم من ذلك، فان المراسلات «الكاملة» بين فرويد وفليس، مع أنه - يتحتم على المرء ان يلقي بعض الشكوك حول كمالها الحقيقي، تستطيع ان تعطينا احياناً فكرة اكثر شمولاً وانسانية عن شخصية فرويد وعن تلك اللحظات والسنين في حياته الشخصية والفكرية، التي كانت مضطربة وسحرية احياناً وحزينة اخرى.

من الواجب على المرء ان يقول بأن مستوى روح البحث ضعيف لدى ميسون، كما ان من الواجب عليه ان يعتمد على ملاحظات (كرس) التحريرية المنشورة سابقاً في طبعته لمراسلاته، وعلى تعليقات (ستراتشي) في طبعة (ستاندرد)، اذ نشر نتفاً من اعمال فرويد الاولى التي لها علاقة بتلك الرسائل.

لكن، ممالا ريب فيه، ان تلك المادة الجديدة الى جانب الرسائل القديمة التي ترجمها ميسون الى الانكليزية، مستخدماً معاييره الخاصة في الترجمة، تعطي الاخصائيين لا بل القارىء الاعتيادي الفرصة لكي يكتشف شيئاً جديداً عن مؤسس التحليلية النفسانية. لقد قاسى فرويد من اعراض قلبية ومن اضطرابات واستعمل الكوكايين دون ان يدرك بأنه من الممكن ان يزيد من اعراضه. واجرى فليس عملية لانف فرويد، لانه اقنعه بوجود علاقة بين انفه واضطراباته القلبية. وواجه فرويد مأزقاً في علاجه لـ (اي. ابشتاين) طبقاً لمقترحات فليس. كما جابه لحظات من الكآبة العميقة والريب حول مايجب ان يواجهه في نفسه، وفي الكشف عن اللاوعي. وكل هذا يساعدنا على ان نتعرف على فرويد على نحو افضل. وان اضطرابات فرويد تجعل منه اقرب الى نفوسنا كانسان. وهذه المعلومات تهم التحليل النفساني واتباعه ومن يمارسون مهنته ايضاً.

فكرة مختصره عن النقد الدرامي

■ الفريد ايميت Alfred Emmet

- الفريد ايميت (١٩٠٨ -) مؤسس مسرح كوبستر في مدينة ايلنج Ealing. بفضل جهوده الكبيرة في المقام الاول، اصبح مسرح الهواة هذا المسرح الاول في انكلترة منذ عام ١٩٣٣. وهذا المقال منشور اول مرة عام ١٩٤٧ وقد اعيد طبعه عام ١٩٧٣ في المجلة البريطانية الموسومة «مجلة المسرح الفصلية» ويشير ايميت الى الفروقات البارزة بين النقد المسرحي والاشكال الاخرى من النقد الفني، وان اراءه نيره.

من الصعوبة بمكان ان تجد شخصاً لديه كلمة ثناء يقولها بحق الناقد الدرامي. ففي افضل الاحوال ينظر اليه بوصفه شراً لابد منه، لابد من استرضائه قدر الامكان. وفي اسوأ الاحوال، يعتبر طفيلياً، يثري على حساب المسرح وبنفس الوقت لايسهم بأي شئ.

وليس يسيراً ان تجد اتفاقاً عاماً بخصوص ماهية الوظيفة الحقيقية للناقد الدرامي. والحق أن ذلك هو اساس المشكلة. اذ لايختلف النقاد فيما بينهم بخصوص ماهية عملهم، بل لأن المخرج و الكاتب المسرحي والممثل والمنتج واعضاء الجمهور بل وحتى المحرر، كلهم يقدمون مطالباً مختلفة للناقد والتي لايمكن ارضاؤها بسهولة.

لقد قيل الكثير عن وظيفة النقد من ايام ارسطو وحتى يومنا هذا. لقد وصف اناتول فرانس - الذي اعلن بصورة قطعية تقريباً بأنه لايوجد شئ اسمه نقد موضوعي - النقد بانه «مغامرات الروح بين الروائع». فبالنسبة له تكون وظيفة الناقد في ان يكتب عن نفسه فيما يخص شكسبير او غوته، على سبيل المثال. ان هذا مايصفه أ.ب. ووكلي A.B. Wilkley بأنه «نقد انطباعي». ويقول بأن الناقد يسأل نفسه: «هل انا حقاً أحب هذا العمل ؟»، «هل انه يسرني ؟» واذا كان الامر كذلك، فانه لن يستطيع ان يوضح سروره الى الاخرين الا اذا وضّحه لنفسه، ولهذا فانه ملزم بتحليل للذات، اي انه يروي «مغامرات روحه».

والآن تعتبر هذه فلسفة مناسبة جداً لنقاد الدراما، وبالاخص بالنسبة لاولئك الذين هم مهتمون بأنفسهم اكثر من اهتمامهم بالمسرح. انها دفاع لايقيَّم بثمن بوجه اولئك الذين يتهجمون على الناقد لأنه لايكتب بموضوعية، لأنه لايكتب بصورة بناءة، لايكتب بمسؤولية، لعدم تنفيذ احد المطالب العديدة التي توجه إليه من مختلف الجهات، حين يجيب بقوله «ان ذلك ليس وظيفتي» مستعيراً مقولة اناتول فرانس باستعراض امكاناته المعرفية (لكن يغفل حقيقة ان اناتول فرانس لم يكن يتناول النقد الدرامي على الاطلاق) «اني اكتب عن مغامرات روحي. وبطبيعة الحال اني قبطان روحي. ابحر حيث اشاء ولا استلم اوامراً من اي شخص «ان المقالة الموسومة «ناقد بارز جداً»، رغم نبرة الامتعاض التي تشوبها تشير الى انه كان ناقداً درامياً، وليس تاجر رصاص مسرحياً.غير ان تاجر الرصاص عندك لايستهان به فهو قد خبر مهنته.

ومهما يكن من امر، فان من الصعوبة بمكان الاجابة عن موقف الناقد الا اذا كان بالأمكان قلب الاساس الذي ابتدأ منه. وبطبيعة الحال هناك شئ من الصحة في مقولة اناتول فرانس لكنها حين تطبق على النقد الدرامي، تحمل بالتأكيد الكثير من المغالاة. ولأنه غلف الحقيقة بتعبير ملون وخيالي بشكل بارز فانها (اي الحقيقة) تكون متوارية بصورة ناجحة اكثر. لايوجد هناك من ينكر أن النقد، جزئيا في الأقل، ينبغي ان يكون تعبيراً عن الرأي الشخصي، والكل يجب ان يتلون بشخصية الكاتب. لكن هذا لايعني ان هذا شئ حسن. انه لامندوحة منه؛ لكنه ليس بالضرورة شيئاً مرغوباً فيه. ولئن كان الناقد مضطراً لان يكتب بدرجة معينة عن ذاته، او في الاقل لان يكتب من وجهة نظر شخصية، فان هذا لايعني ان تكون وظيفته هي الكتابة بالدرجة الاساس عن نفسه، بل حتى لايجوزله ان يؤكد الجانب الشخصي في كتاباته. فاذا كان هناك القليل من الماء في البيرة، فان هذا لايعني ان لايكون في افضل انواع البيرة قطرات منه.

في بعض الاحيان يُطرح رأي لصالح المدرسة الشخصية في النقد، على اساس انه ليس هناك تطابق بين رأيي شخصين. واذا كان الامر كلياً على هذا النحو، فانه سوف يعني أن كل النقد وفق هذا المنظور يصبح عديم القيمة كلياً. الحقيقة هي انه اذا كان من غير المحتمل ان يتطابق رأيا شخصين بالضبط، الا ان مسألة اشتراكهما ببعض النقاط شئ وارد.

اذن ينبغي على الناقد ان يطرح آراءه الشخصية. ليس هناك رأي آخر جدير بأي شئ. وبالتأكيد فانه حين يفعل ذلك، لابد ان يطرح شيئاً من نفسه. اذ لايمكنه ان يكبح افكاره، وهو مسؤول عن تلك الافكار وحدها، وبالتالي فانه غير مسؤول عن شخص آخر غير نفسه. لكنه حين يقوم بتدوين نقده فانه لايستطيع ان يطرح كل فكرة خطرت بباله في كل ناحية من العرض المسرحي. فهو مضطر لأن ينتقي. ومن خلال انتقاء الافكار الخاصة ليتضمنها مقاله، فانه بذلك يستطيع ان يساعد نفسه. ان ذلك هو ماتوعز به ارادته. وهو مسؤول عن ذلك. وفي تلك المرحلة عليه ان يدرك مسؤوليته. لمن ؟ او لأي شئ ؟ سوف ندرس ذلك لاحقاً.

وتأسيساً على ماتقدم، فانه ليس دفاعاً عن الناقد الذي يوجه اليه اتهام بأنه يكتب نقداً غير متوازن ولا مسؤول، ان يرد بالقول «النقد مسألة تتعلق بالرأي الشخصي، وهذه هي آرائي». اذ يحق للمرء ان يبادره بالسؤال: «لماذا تعبر عن تلك الآراء بالذات ليس آراء اخرى. لماذا تحصر اهتمامك بالجانب الفلاني من العرض المسرحي وتهمل الجوانب الاخرى ؟ ماهي الدوافع التي دعتك للاختيار من بين كل الاراء التي توصلت اليها، فقط هذه الاراء بالذات التي ضمنها مقالك النقدي» ؟

ان احد مبادئ ستانسلافسكس في التمثيل المسرحي ينص على ان الممثل

■ ترجمة: صبار سعدون السعدون،
كلية الآداب ـ جامعة البصرة

ينبغي ان يكون على بينة من هدفه في كل مشهد، هدفه القريب وهدفه البعيد على حد سواء، ويتعين عليه ان يجد هدفه الحقيقي. وبنفس الطريقة تقريباً ينبغي ان يكون الناقد الدرامي على بينة فيما يتعلق بهدفه. فاذا كان هدفه هو الكتابة عن نفسه، اي الكشف عن ذاته، فان ملاحظاته قد تكون ممتعة، بل لعلها تكون شيقه جداً، وحتى، نيرة جداً، الا انها لاتنضوي ضمن النقد الدرامي. لكن اذا كان هدفه هو خدمة المسرح فعلاً، فانه من المستحسن (بل ومن المؤكد) ان نجد شيئاً من ذاته في كتابته.

«ان وظيفة النقد (ومن جديد أقتبس عبارة من ووكلي) لاتتضمن تأسيس المناهج، بل تقويم النتائج، اي دراسة الشيء المنجز، وليست طريقة انجازه». تبدو هذه في الظاهر عبارة لاتحتمل النقاش. لكن لنرَ ماتوصلنا اليه لو تتبعناها الى أبعد حد. ان هذه العبارة هي دفاع كل ناقد حين يقال له بأنه غير بناء (اذا لم يتخذ حتى الموقف المتزمت اكثر والقائل انه «لايوجد ثمة شيء اسمه نقد بناء»). غير أن الناقد يتعمد ان يسيء الفهم.

«اني لاأهواك دكتور فيل
ولايمكنني ان اعرف سبب ذلك».

ان العبارة آنفة الذكر يمكن ان تكون تقييماً حقيقياً للجهود المشتركة وتعبير أصيل عن رأي شخصي، بيد انها بالكاد تصلح ان تكون فقرة نقدية لعدم وجود اسباب منطقية وراء ذلك. ان مايرفض الناقد ان يراه هو ان كل النقد الذي له اسباب منطقية هو بناء. لذلك لاتقتصر وظيفة النقد على تقويم النتائج فحسب، بل ايضاً مناقشتها بطريقة منطقية. ولأجل دراستها بصورة ناجحة، لابد من رفع الستار الى حد معين، للسير الى مستوى معين وراء النتيجة المتحققة ودراسة كيفية التوصل الى تلك النتيجة.

غير ان هذا لا يعني ان يطرح الناقد رأيه حول الكيفية التي ينبغي ان يكون عليها الشيء، اذ ان ذلك يعني الاسراف. الا انه يتضمن القول بانه ينبغي ان يكون على معرفة تامة بالحرفيات والجوانب الفنية والتقنية التي تتظافر في تكوين الفن الخاص الذي يصدر حكمه عليه. فعلى سبيل المثال يكون الناقد الدرامي الذي يعرف طبيعة التمثيل، مؤهلاً اكثر من غيره لمناقشة كفاءة التمثيل الذي قام به احد الممثلين. واذ يقيم وظيفة المخرج فان بوسعه ان يناقش عمله بكل براعة.

والناحية الاخرى من النقد التي يبذل ووكلي جهوداً لتوكيدها، وبنفس الوقت يوضح هو نفسه مخاطرها، هي ان النقد في حد ذاته يعتبر فناً، اي احد اصناف فن الادب «ان النقد صورة لها قوانينها الخاصة بها والمتعلقة بالمنظور والتأليف و «القيم» والمسرحية التي تهيئ الموضوع لهذه الصورة ينبغي في كثير من الاحيان «تكييفها» قليلاً، توسيعها في ناحية وضغطها في اخرى، لكي توافق الاطار. ان النقاط البارزة بنمط المسرحية قد لاتناسب النقاط البارزة بنمط النقد.. ينبغي على الناقد ان تكون لديه «فكرته العامة»، موضوعه الرئيس.. ومن المحتمل جداً ان تتعرض هذه الفكرة العامة، بصرف النظر عن المبررات وراء التوصل اليها من المسرحية موضوعة البحث، تتعرض الى المبالغة..» لاريب انه اذا مضينا بهذا الى اقصى حد، فاننا سوف نجد هنا هرطقة خطيرة اخرى. ان الناقد الدرامي هو كاتب وبما انه كذلك فانه مضطر الى التعبير عن نفسه، اي ايصال ملاحظاته و انطباعاته وافكاره. وبناء على ذلك فانه ينبغي ان يكون اقرب الى الفنان بحكم حقه الشخصي.

لكن السؤال الذي يبرز من جديد هو مايلي: أهو هدفه ؟ ففي المرحلة التي يتعين عليه بها ان يختار، حيث يتعين عليه ان يختار الافكار التي يروم التعبير عنها، اين تقع وظيفته ؟ نحو شكله الفني ـ الادبي الخاص به ؟ أم نحو المسرح ؟ أانه اكثر اهمية بالنسبة له ان ينجز كتابة قطعة ادبية متكاملة ام يناقش جانباً من التمثيل الذي رآه والذي قد يشكل اهمية بالنسبة للمسرح، حتى لو انه لايندرج ضمن النمط المتعارف عليه من هذا النوع من كتاباته ؟

ان الكثير مما كتب عن نظرية النقد لايتركز بالدرجة الاساس على النقد الادبي ـ نقد فن الأدب ـ ويسود تصور خاطئ قوامه ان المبادئ التي قد تكون صالحة لنقد فن واحد لابد ان تصلح بالضرورة لفن آخر، بأن فن نقد الشعر، على سبيل المثال، مطابق لوظيفة نقد الدراما.

ان الدفاع الخاص يكون دائماً عرضة للشكوك، غير ان الحقيقة هي ان هناك فروقات اساسية بين فن المسرح بالمقارنة مع الفنون الاخرى والتي لها علاقة كبيرة بمسؤولية الناقد الدرامي.

اولا، الواقع ان في كل شكل فني آخر، يمضي الشيء المنقود والنقد نفسه بتعايشهما الدائم بشكل او بآخر. ومن الممكن في اي وقت على سبيل المثال ان نقرأ العمل الادبي او نحلل الصورة ونقاربه مع شروحات الناقد، ويحكم كل شخص لنفسه ما اذا كانت هذه برأيه صحيحة أولا. لكن ذلك لاينطبق على المسرح، حيث يكون الشيء المخلوق وليد اللحظة فقط ويكف عن الحياة (باستثناء انطباع على اذهان او مشاعر النظارة)

ستانسلافسكي



حين تسدل الستاره النهائية. صحيح انه يمكن اعادة خلقه من جديد في اليوم التالي، لكن اي عرضين للمسرحية بنفس الممثلين والى جمهور مختلف، لن يكونا متماثلين تماماً.

ثانياً، ان المسرح يُعد الفن الوحيد تقريباً الذي لايستطيع فيه الفنان ان يرى ويسمع بنفسه العمل المنجز. وعليه فان الفنان في المسرح ـ الممثل في الاقل ـ يحتاج النقد الى حد ما وبدرجة تختلف كلياً عن الكاتب، مثلاً، او الرسام.

ثالثاً، وبما ان الفن المسرحي هو فن آني، فانه من الممكن فقط الالمام بأوجه معينه بما يكتب عن العرض المسرحي بحيث ان الغد لايعرف اي شيء عن فن المسرح في الوقت الحاضر. بمعنى آخر ان الناقد المسرحي يكتب جزئياً للاجيال القادمة ـ انه يسجل تاريخ المسرح وهو في مرحلة الصيرورة.

رابعاً، ان للناقد الدرامي قوة على الايذاء تتجاوز اي شيء يمكن لناقد اي فن اخر ان يفعله ـ ان المسرحية التي يستهجنها النقاد في عروضها الاولى يمكن ان تُقتل أدبيا، اي لاتعرض ابداً. اما الكتاب او اللوحة فانه سوف يتبقى في الوجود بصرف النظر عما يمكن ان يقوله الناقد عنه. ان الاجيال قد تعيد اكتشافه

وتجد جوانباً حسنة فيه، بل وقد تمنحه مكانة بين الروائع الفنية. اذن يستمر هذا العمل بالحياة. لكن الامر ليس كذلك في مجال المسرحية، الا اذا اتفق ان تنشر ايضا. والناشرون بطبيعة الحال اقل تحمساً لطبع المسرحية غير الناجحة

لهذه الاسباب مجتمعة فان على الناقد الدرامي مسؤولية ازاء شئ خارج ذاته أكبر بكثير من مسؤولية ناقد الفنون الاخرى. اني لأميل الى النقاش باسهاب ضد الناقد الفني او الناقد الادبي الذي يرىٰ ان مسؤوليته الاولى في كتابته هي عن نفسه كفنان، بأن عمله يتلخص بكتابة رأي ذاتي عن الموضوع قيد البحث وبأن وظيفته تتركز على تقويم النتائج دون النظر وراءها، وبأن الشئ الأكثر اهمية بالنسبة له هو شكله الادبي الخاص به. اذ لديه اسباب على اية حال.، لمن يكون مسؤولاً ؟ او لأي شئ اخر ؟ ان الحديث بشأن المسؤولية نحو شئ غائم كالأدب او «المسؤولية للفن» هو مسألة عديمة المعنى.

لكن ـ وهذا هو الفرق الرئيس الاخير بين فن المسرح والفنون الاخرى ـ هناك «جماعة مسرحية» (بمعنىٰ انه لاتوجد، مثلاً، جماعة ادب) والتي يترتب على الناقد الدرامي، على ماارى) ان يعلن مسؤوليته تجاهها. ان طبيعة الفن المسرحي، باعتباره شيئاً لايمكن ان يوجد مالم تتظافر جهود مجموعة من الفنانين وصولاً الى انجاز ابداعي ومشترك، على هذه الشاكلة، وطبيعة تقليده والذي يمكن التعبير عنه بواسطة الكلمة والمنطوقة او على طريق الوسيلة التي تكتب عن المسرح، هي ايضاً على هذه الشاكلة، بحيث لايكون الحديث عن المسؤولية ازاء المسرح تعبيراً مجرداً من المعنىٰ، بل يكون شيئا حقيقياً وهاماً.

رسالة الى غوغول:

وثيقة ادبية شهيرة

■ ابتسام عباس

كان فيزاريون بيلنسكي أول ناقد ادبي اثنىٰ على غوغول ووصف اعماله بانها مؤشر لبداية مرحلة جديدة في تطور الأدب الروسي. وقال ان مؤلفات غوغول تمثل افتضاحا لا يعرف الرحمة لأسوأ شرور العبودية كما أنها تتسم بحس وطني اصيل وتجاوب مع الشعب وتدين الاضطهاد واذلال الاناس البسطاء. حينما نشر غوغول « نفوس ميتة» تعرفت العناصر الرجعية على نفسها في شخصيات الرواية فشنت حملة لئيمة ضده. عندئذٍ كتب بيلنسكي عن الرواية: «عمل روسي صميم ورواية وطنية استمدت أحداثها من أعماق حياة البشر. عمل تبرز فيه المهارة الفنية سواء في عرضه للمفاهيم ام على مستوىٰ تنفيذه وفي تصويرة للشخصيات ولتفاصيل الحياة الروسية. كما انه ينم في الوقت ذاته عن ادراك اجتماعي وتاريخي عميق...». لم يبادر أحد قبل بيلنسكي الى تبجيل غوغول وتقدير اصالة اعماله فهو الذي قال عنه: (ليس لغوغول من سبّاق سواء في الادب الروسي أو الاجنبي.. فهو قد كرس مؤلفاته لتصوير الحياة الروسية على نحو دقيق وصادق وليس له في ذلك من منافس).

وكان بيلنسكي قد أكد دون كل صدق واقعية غوغول وحيويتها.

لذلك فنحن لانفاجأ إذ نجد، رد فعل بلنسكي عنيفاً بعد ان وجد نفسا زائفاً في احد اعمال الكاتب الذي حمل له التقدير الكبير. ففي نهاية أربعينات القرن التاسع عشر وقع غوغول وهو يعاني من مرض شديد تحت تأثير العناصر الرجعية بعد ان عاش خارج وطنه لسنوات عديدة فتراجع في نهاية حياته تقريباً عن اتجاهه الادبي الاول واتخذ لنفسه دوراً مخالفاً لطبيعته ذلك هو دور الواعظ.

وكان الصراع بين غوغول الفنان وغوغول الاخلاقي قد وجد له تعبيراً مركزاً في كتاب (مقتطفات مختارة من مراسلات مع اصدقاء) الذي نشره في عام ١٨٤٧. يدافع هذا الكتاب عن سياسة الرق والعبودية اساساً وبذلك بدأ الكاتب الاصيل الذي ارتبط بشعبه بكل ذرة من وجوده والذي صوّر حقيقة روسيا ابّان الحكم الاستبدادي كأحسن ما يكون، بدأ يخون مبادئه ويتحول الى مسار يتناقض وطبيعته.

تحدث بلنسكي عن هذا التحول لدى الكاتب الكبير بألم وغضب عميقين. ففي عام ١٨٤٧ خصص مقالة طويلة نشرت في جريدة (سوفر يمانك) لنقد هذا الكتاب. واذ لم يكن قادراً على الافضاء بكل ما يدور بخلده في تلك المقالة بسبب من الرقابة لذلك عمد الى التعبير عن مشاعره تجاه غوغول وادبه وتحول مساره في (رسالة الى غوغول) الرسالة الشهيرة التي كتبها في سالزبرون بوقت غير طويل قبل وفاته. لم يقلل بلنسكي من قيمة غوغول ولا مواهبه المبكرة ولا من ادبه الصادق ومساهمته الكبيرة في تطوير الوعي الذاتي الروسي بل على العكس لقد حارب في هذه الرسالة من أجل غوغول الفنان وضد كل ما من شأنه ان يضلله ويضعه في المسار المهلك الذي اتخذه لنفسه.

ننشر ادناه مقتطفات من هذه الرسالة التي لا تمثل مجرد مشهد اعتيادي من تطور العلاقة بين شخصيتين ادبيتين كبيرتين في روسيا. كان نص هذه الرسالة التي يدعو فيها بلنسكي على نحو لا لبس فيه الى الغاء الرق فوراً ويعبر فيها عن عميق ايمانه بشعبه كان يتداور سرياً من يد ليد في جميع انحاء البلاد. لم ينشر نص الرسالة في روسيا الا في سنة ١٨٧٢ في حين كان قد طبع خارجها في عام ١٨٥٥ في صحيفة (بولار ستار).

كانت القوة التي تفجرها هذه الوثيقة في كل من يقرأها من العظمة بحيث ان السلطات الروسية انذاك قد اصدرت عقوبة السجن او الاشغال الشاقة على من يتداولها. وكانت احدىٰ الجرائم التي اتهم بها دستويفسكي في عام ١٨٤٧ انه قرأ رسالة (بلنسكي الى غوغول) في اجتماع لاحدىٰ المجموعات الثورية.

اما لدىٰ غوغول نفسه فقد تركت الرسالة تأثيراً كبيراً فقال عنها وهو يكتب الى صديقه الشاعر فاسيلي زوكوفسكي

(الحقيقة انه ليس من وظيفتي ان ارشد فالفن بحد ذاته يفعل ذلك انما مهمتي هي ان اتحدث وانا انقل صوراً حية لا ان ادخل في جدالات. على ان اصور الحياة كما يبدو وجهها لا ان اكتب بحثاً عن ذلك).

رسالة الى غوغول

...بالفعل لقد احببتك بكل العاطفة التي يمكن ان يُحب بها رجل ارتبط قلبه وعقله بوطنه وبشرف هذا الوطن ومجده، رجل هو من اكبر قادته على طريق الوعي والتطور والتقدم... اعجز ان اصف لك الغضب الذي اثاره كتابك في كل القلوب النبيلة والمتعة الوحشية التي اججها في صدور اعدائك الذين هللوا له. وانت نفسك تدرك جيداً ان حتى اولئك الذين بدت اذهانهم متوائمة مع روح الكاتب قد اشاحوا عنه. كان لابد ان يثير الكتاب هذا الانطباع لدى الجمهور حتى لو كنت قد كتبته عن ايمان عميق... اعتقد ان سبب ذلك هو انك تعرف روسيا جيداً كفنان فقط لا كرجل مفكر ولكنك اتخذت الدور الاخير لنفسك ولم تنجح به في كتابك غير الاعتيادي هذا. وهذا لا يرجع الى كونك رجلاً غير مفكر انما لانك ولسنوات عديدة قد اعتدت ان تنظر الى روسيا من مكانك الرائع. على اية حال، نعلم انه ليس ثمة ما هو اسهل من النظر الى الاشياء عن بعد كما نود ان نراها به. لانك ومن مكانك الرائع تعيش غريباً انقلب على ذاته وفي ذاته او تعيش وسط رتابة دائرة اشخاص يشبهونك او يعجزون عن مقاومة تأثيرك. لهذا فشلت في ان ترى الحقيقة وهي ان بلادك لا ترى خلاصها في التصوف والزهد بل في التقدم والتنوير والنهج الانساني.

... انها بحاجة الى من يوقظ في ناسها الحس بالكرامة الانسانية التي افتقدوها لقرون عديدة.. انها بحاجة الى قوانين تنبع عن حس عميق بالعدالة وتطبيق دقيق لهذه القوانين بعد ان توجد. ولكن بدلاً من ذلك تعرض روسيا للعالم صورة مؤلمة لبلد يتاجر فيه الناس بالناس بدون حتى التبرير المخادع الذي يستخدمه مالكو المزارع الامريكية الذين يصرّون على ان الزنوج ليسوا ببشر.... ان اهم ما تواجهه روسيا اليوم من مشاكل وطنية ملحّة هو مشكلة الغاء الرق والعقاب الجسدي واستحداث مراقبة صارمة على تنفيذ القوانين الموجودة اصلاً. تلك هي القضايا التي تشغل بال بلادك على نحو قلق وهي تستغرق في خمولها المنوّم. وفي مثل هذا الوقت يقدم كاتب عظيم كان قد ادى في كتاباته الرائعة والصادقة جداً دوراً كبيراً كي تعي روسيا نفسها الى الدرجة التي منحها الفرصة في ان ترى نفسها كما لو في مرآة، في مثل هذا الوقت يصدر هذا المؤلف كتاباً يلقن فيه مالكي الاراضي البرابرة كيفية الاستحواذ على مزيد من المال من الفلاحين الذين يصفهم (بالسذج القذرين).

.... أمدافع عن السوط ومنبر للجهل وبطل للظلامية ومدّاح للأخلاق البدائية والاستبدادية ـ ماذا تفعل ؟ لماذا لا تنظر الى قدميك؟ انت تقف على شفا الهاوية..... ان تكون الرجعية هي من تساندك في تعاليمك هذه، فذلك شئ افهمه تماماً، ولكن لماذا تزج بالمسيح في الحكاية ايضاً؟ لقد كان المسيح هو اول من نادى بالحرية والمساواة والاخوة وقد استشهد ليؤكد حقيقية تعاليمه.

لن اسهب في حديثي عن تعظيمك لرباط الحب بين الشعب الروسي واسياده ولكنني ساقول صراحة ان هذا التعظيم لايجد له صدى في كل النفوس كما انه قد يجرح صورتك في عيون الذين تكون مواقفهم في مناحٍ اخرى شديدة القرب من مواقفك .

(....) كما انني اتذكر انك تطرح في كتابك هذا فكرة ان تعليم بسطاء الناس لايفيدهم كثيراً حسب بل ربما عاد عليهم بالاذى وتعلن ان هذه الفكرة هي حقيقة عظيمة غير قابلة للنقاش . ماذا بوسع المرء ان يقول حول هذا ؟ عسى ربك ان يغفر لك هذه الفكرة البيزنطية ولكن على شرط انك حينما نقلتها على الورق لم تكن تعلم ماانت فاعل .

(....) مااستخلصه هو انك لاتفهم الشعب الروسي اطلاقاً الذي تنبع شخصيته من الحالة التي يمر فيها مجتمعه حيث تغلي طاقة جديدة وتكاد تتفجر لولا ان يكبحها القمع الثقيل وإذ لاتجد لها متنفساً تتحول الى خور وقنوط وكآبة . انه الادب وحده ، رغم الرقابة الوحشية ، الذي يبقى القوة الحيّة الدافقة نحو التقدم . لذلك كانت تسمية فلان من الناس كاتباً تحمل له التقدير العظيم في بلدنا كما ان النجاح الادبي سهل التحقيق حتى حينما لايمتلك الكاتب موهبة كبيرة ولهذا السبب نجد كل من يتبع مايسمى بالاتجاه الحر يلق قبولاً عاماً حتى وان افتقر الى الموهبة ولهذا السبب نجد شعبية شاعر كبير تنحسر بسرعة كبيرة حالما يمنح نفسه لخدمة المبادىء الاتوقراطية والتقاليد البالية سواء على نحو صادق أو غير صادق .

(....) والامرّ من ذلك انك خطىء وعلى نحو خطير اذا كنت تعتقد جاداً ان كتابك قد فشل لا لانه كان كتاباً مضراً بقدر ماكان قد كشف عن حقائق مرّة حاولت ان تطرحها من اجل منفعة الجميع . ولكن هل كنت حقاً اقل قسوة في « المفتش العام » و « نفوس ميتة » وهل كنت تعبر عن حقائق اقل حدة في هذه الاعمال بموهبة وصدق اقل ؟ لقد غضب القراء الى درجة الحنق ولكن « المفتش العام » و « نفوس ميتة » لم تكونا اقل نجاحاً بسبب ذلك في حين غاص كتابك الاخير دون ان يترك وراءه أثراً واحداً.



بيلنسكي

والجمهور على حق . فهو يرى الكتّاب قادته الفعليين الذين يدافعون عن حقوقهم والذين سينتشلونهم من ليل الاتوقراطية والتقاليد البالية ولهذا السبب فانه لن يغفر لك ابداً كتابك المهلك الجديد . وهذا يدل على مدى صحة بصيرته حتى لو كان مايزال وعيه في طور التكوين وفضلاً عن ذلك يبين لنا ذلك انه يملك مستقبلاً واسعاً . اذا كنت تحب وطنك فابتهج معي لفشل كتابك ! ....

.... لا استطيع البوح بنصف مايعتمل في رأسي ، كما لايمكنني ان ارائي : ذلك لانه ليس من طبيعتي . فلتريني انت أو الزمن انني مخطىء في حكمي هذا وسأكون أول من يفرح بذلك ولكنني لن اندم على ماقلته . انها ليست مسألة تتعلق بشخصي او بشخصك بل بأمر ليس هو اكثر اهمية بكثير مني بل ومنك ايضاً . المسألة هي ان الامر يتعلق بالحقيقة والمجتمع الروسي وروسيا . وفي الختام ثمة ملاحظة اخيرة ؛ اذا كان من سوء حظك انك تراجعت عن اعمالك العظيمة حقاً بسبب من ذل زائف ، عندئذٍ لابد ان تتراجع وبذلٍ حقيقي عن كتابك الاخير وان تكفر عن اثمك الخطير في نشره مع اعمالك الجديدة التي ستذكرنا باعمالك الاولى .

«نادرة» هي الكتب التي تعمل على إزاحة مفاهيم فرضت سطوتها على العقول لفترات طويلة. وعندما يستطيع كاتب أو مفكر الوصول الى عدد من القياسات الجديدة، أو النتائج العقلية، أو حتى يدحض ما هو موجود وله صفة السيادة، فإن ذلك يمثل لحظة من التنوير يجب الا تفلت من أحد ـ لما في هذا الانجاز من حقيقة تماثل حقيقة الوجود الانساني ذاته، بل وحقيقة التطور والتقدم.

كتاب «الوعي والوعي الزائف» الذي أصدره ـ أخيراً المفكر المصري محمود أمين العالم يمكن أن ينتمي الى تلك الكتب، رغم أن صاحب «الوعي والوعي الزائف» قام بعمل وقفات هامة مع عدد كبير من المفكرين المعاصرين امثال زكي نجيب محمود، وأنور عبد الملك، وطارق البشري، وعادل حسين، ومحمد عابد الجابري، وطيب تزيني، وعبد الله العروي... الخ.

المنهج العلمي، والنقد الذاتي..

الوعي والوعي الزائف

فالكتاب في جملته يمثل نوعاً من النقد العلمي والمنهجي لما قاله هؤلاء في مدوناتهم الفكرية، أو في الندوات التي أعدت في الفترة الأخيرة لمناقشة قضايا الواقع العربي المعاصر، بل إن «محمود أمين العالم» في هذا الكتاب يتفوق على ذاته وعقله في فترة من الفترات، كواحد من الذين يؤمنون بالعلم، ومن ثم كان عليه أن يجرد ذاته هو من مختلف مضامينها النرجسية، ويقوم بعمل مراجعة لأفكاره السابقة التي قدمها وطرحها في أواخر الستينات.

عندما يبدأ الأستاذ العالم كتابه «الوعي والوعي الزائف» يبدأ بنقد نفسه، ويعتبر أن افكاره القديمة التي دونها في كتابه «معارك فكرية» كانت تعبر عن شخص متحمس ومتفائل أكثر مما يفرضه الواقع بالاضافة الى ما قدمه من ملاحظات منهجية شديدة الأهمية تمثل نوعاً من القياس العملي لتلك الأفكار. وكان الأستاذ العالم في كل هذا لا يخرج عن كونه يعمل على تقديم نوع من النقد للفكر النظري والاجتماعي الذي يمثل السمة الخاصة التي تتسم بها حياتنا المعاصرة في العشرين سنة الأخيرة. وهذا يؤكد على روح التحليل العقلي التي يتسم بها المؤلف، وهو أحد الذين شاركوا في صياغة واقعنا الثقافي المعاصر منذ بداية الخمسينات وحتى الآن.

ويحدد المؤلف أن الملاحظات التي حملها كتابه جاءت لتمثل جميع ما تضافر على تشكيل رؤيته الفكرية ما بين عام ١٩٧٤ ـ ١٩٨٥ ـ في المرحلة التي اطلق عليها الكاتب مرحلة الردة على ثورة يولية، فهو يؤلف كتاباً يغلب عليه الجانب النظري والتنظيري، بعكس كتابه الأسبق «معارك فكرية» الذي وضعه موضع المقارنة ورأى انه يغلب عليه الجانب السياسي والدعائي. ويقول.

«إن بعض مقالات الكتاب القديم ـ معارك فكرية ـ لا يغلب عليها فحسب الطابع الدعائي، بل إنها تفتقد أحياناً إلى الدقة العلمية والمنهجية. وعندما أقرأ بعضها هذه الأيام أكاد أنكر أنني كتبتها، بل استنكر كتابتي لها، وأتساءل ـ كيف تم هذا ؟ والملاحظة النقدية الأساسية التي أوجهها إلى بعض هذه المقالات هي أن تحليلاتها تفتقر إلى الرؤية الطبقية الدقيقة، بل تسقط احياناً في توفيقية وتجنح أحياناً أخرى إلى أحكام إطلاقية في وصف بعض مظاهر التجربة الناصرية، مما يجعلها أقرب الى التبريرية، ومما يخرجها عن المنهج الدقيق من تحليل الظواهر...»

بل ان «محمود أمين العالم» يتجاوز ما قاله، ويعلن أن ما كتبه في (معارك فكرية) كان يصل الى حد المجاراة والتماشي مع الأيديولوجية الرسمية السائدة، والتي كان يغلب على تجلياتها الاعلامية أحياناً طابع الديماجوجية والمغالاة والتضخيم..

فكان في كتابه سالف الذكر آنذاك، يمثل قيمة ما في استنبات تلك المفاهيم وإشاعتها... ولعلني أتساءل: أليس في هذا محاولة جادة وشديدة الصدق من الأستاذ العالم، لتفتيت رؤيته القديمة وتجاوزها، والصعود فوق جميع مكوناتها بعد أن زالت جميع المؤثرات ؟ ـ ومن مثل «محمود أمين العالم» في عالمنا العربي الذي يستطيع عمل ذلك التجاوز الرائع والذاتي، ايماناً بضرورة تقدم وتطور الانسان العربي ؟..

ولعل بعد تلك السنوات الطويلة ـ لا يزال أمام «محمود أمين العالم» أوجه عديدة للنقد يستطيع أن يتناولها ضد المنهج الوضعي المنطقي الذي يمثله د. زكي نجيب محمود، والذي دأب «العالم» على معارضته.. منذ أواخر الأربعينات. وهو المنهج الذي تنتمي اليه مدرسة فكرية عريضة يقف على قمتها زكي نجيب محمود طوال أربعين عاماً. فهو يصف هذا المنهج بالوصفية والتجزيئية والانتقائية عندما يتناول التراث، ويرى المؤلف أن المنهج الوضعي، أو الفلسفة الوضعية المنطقية التي يدعو إليها «زكي نجيب محمود» بين قرائه وتلاميذه، تنتمي الى الطابع العقلاني الظاهري للفلسفة، مما يؤدي إلى مواقف تكون لا عقلانية في مجملها. مما يجعلها مع الوجودية تقع في موضع واحد في معاداتها للموضوعية التاريخية. فالوضعية تعادي المنطق التاريخي في مجال نظرية المعرفة، بينما الوجودية تعاديها في مجال الفعل الانساني.

ويرى العالم أن تلك الرؤية الفلسفية التي التزم بها د. زكي نجيب محمود، هي التي صبغت نظرته للتراث العربي القديم، وجعلت من تلك النظرة مشتتة ومتناقضة ووصفية وتجزيئية وانتقائية، ونفعية، ولا تستطيع تبصيرنا بطبيعة التراث في حركته الصراعية داخل إطار واقعه الموضوعي الاجتماعي ومراحله التاريخية المختلفة.

ولعلنا نرى أن «محمود أمين العالم» في نقده لزكي نجيب محمود ينطلق من فهمه لقانون الصراع التي تغفله الوضعية المنطقية والذي يمثل أحد المعايير الأساسية لدى «محمود العالم» في نظرته التاريخية التقييمية للتراث، ومن ثم نجد أن «العالم» يجنح كثيراً نحو المنهج المعياري الذي استخدمه د. عابد الجابري، و د. عبد الله العروي في النظرة التي أولوها للتراث الثقافي العربي، رغم نقاط التباين بينهما من ناحية، وبين نظرة «العالم» من ناحية ثانية.

الأيديولوجية العربية المعاصرة!!

ومن منطلق ما أثير في ندوة الكويت التي خصصت لمناقشة «أزمة التطور

■ شمس الدين موسى ـ القاهرة

الحضاري العربي» يحاول الأستاذ «محمود أمين العالم»، بعد توجيه نقده للندوة وما أثاره البعض فيها، أن يحدد مفهومه للأيديولوجية العربية المعاصرة. فيتناول: هل هناك أيديولوجية عربية واحدة، يمكن أن تعتبر الأيديولوجية العربية المعاصرة ؟ أم أن هناك أيديولوجيات عربية متعددة ومختلفة ؟؟..

ويجيب على تساؤله بقوله:

«هناك بغير شك أيديولوجية عربية تعبر عما يمكن أن نعتبره أمة عربية في دور التكوين من حيث الوحدة السياسية ـ أمة ذات تأريخ جغرافي ـ سياسي مشترك ينعكس في ثقافة مشتركة ولغة مشتركة، وإن كانت سوقها الاقتصادية المشتركة لم يتحقق لها التكامل والوحدة، بسبب عوامل وتدخلات خارجية، وخارجية ـ داخلية .... ومن هذه السمات الموضوعية نشأ اتجاه أيديولوجي قومي عام، وخاصة في مجال الثقافة وفي كثير من المواقف السياسية. وهل يمكن أن نقول أن الاسلام هو جوهر الأيديولوجية العربية، أو هو الأيديولوجية العربية كما يقول هؤلاء الدارسون ؟؟ هناك بغير شك محاولات لتفسير الأيديولوجية العربية تفسيراً إسلامياً خالصاً. ولكن الأيديولوجية العربية ليست الاسلام وحده. لأنه من التعسف أن نحدد مفهوماً واحداً مشتركاً للاسلام في التطبيق الحي في مختلف البلاد العربية. ورغم أن للاسلام بعد أيديولوجي سائد في مختلف البلاد العربية، الا أن لكل بلد تنويعاته وظلاله المختلفة.. والمثال على هذا أن الاسلام في بلاد المغرب العربي يرتبط بالدلالة القومية لنضال الشمال العربي الأفريقي بينما النضال في البلاد الشرقية له دلالة عربية أساساً.....»

وكما يتعرض المؤلف بالنقد لأفكار ومناهج كل من زكي نجيب محمود، وعبد الله العروي، ود. عابد الجابري، وطيب تزييني، فانه يتوقف كثيراً أمام مفاهيم أنور عبد الملك حول قضية النهضة، التي يرفع لواءها منذ فترة، ويرى أن فكرة النهضة عند الدكتور عبد الملك لا تطل على دلالة اجتماعية، لأنها تنبع من مفهوم تجريدي غامض فمفهوم «أنور عبد الملك» عن النهضة لن يفضي الى تغيير أو نهضة، والمفهوم الذي يطرحه عن الخصوصية المصرية بشكل محدد، لا يصلح في رأيه لأن يكون سنداً لثورة أو لنهضة. بل إن الثورة أو النهضة لابد أن تتأسس على ذلك المفهوم وليس به.

الموقف من التراث!!

وجدير بالذكر أنه تحقيقاً لاشاعة الوعي الحقيقي الذي يرجوه المؤلف، فإنه يرى وجوب أن يكون الموقف من التراث القديم، ليس الرفض أو الاستهانة، أو الاستخفاف.

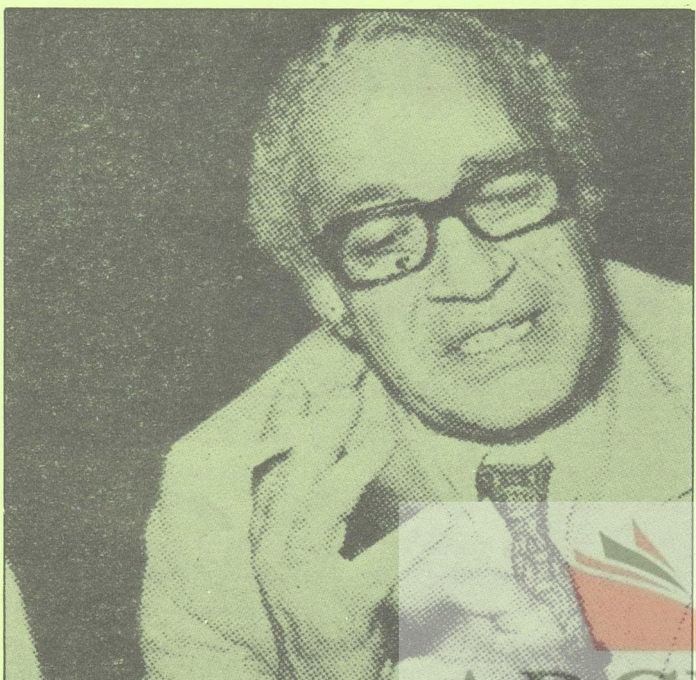
كذلك لا يكون موقف التقليد الأعمى، ولا موقف الانتقائية أو التجزيئية أو النفعية، ولا ينبغي أن يكون موقفاً من مضمون دون شكل، أو أشكال دون مضامين، فيجب على المتعامل مع التراث ألا ينتقي فحسب، بل يجب أن يكون تعامله معه تعاملاً نقدياً، والاستيعاب استيعاباً نقدياً مع الادراك الموضوعي لحقيقة التراث في ملابساته المختلفة الموضوعية والتاريخية.

ويرى أن فكرة الأصالة التي شاعت في الحقبتين الأخيرتين على ألسنة المثقفين وفي كتاباتها ليست مجرد بحث عن الجذور، أو عودة مستسلمة بليدة إليها أو استعادة جامدة لها، وانما هي تحري وتحريك واع للجذور إطلاقاً لطاقاتها وقدراتها على الخلق والاضافة. والجذور الحقيقية في رأي العالم هي الجماهير صانعة التاريخ الحقيقي وحاملة خصائصه النوعية. وبانطلاقها الواعي ومشاركتها الديمقراطية تتحقق الأصالة والعصرية بضربة تاريخية واحدة.

الوعي الزائف و «ثورة إيران».

وفي الفصل بعنوان التراث والتبعية في فكرنا المعاصر يتعرض «العالم» للتراث الديني وآثاره على التغيرات في المنطقة، ويرى أن الأحداث عندما قامت

محمود أمين العالم



كانت تمثل انتفاضة ديمقراطية ووطنية بكل معنى الكلمة، ويرى أنه من القوى التي شاركت في صنعها ليست القوى الدينية فقط، بل شارك في صنعها قوى عديدة وطنية وديمقراطية وثورية، ولكن سرعان ماسطا التيار الديني عليها، وتسلط واقع العالم المتخلف، وهو العالم المأزوم في عصرنا، لتتحول (الثورة الايرانية) إلى مجزرة وحماقة ضد أهدافها الأولى ذاتها بمحاولة تصدير تناقضات حكامها الداخلية، إلى المنطقة فتشن الحروب وتطلق التهديدات على جيرانها. وتبدد طاقات الشعوب الايرانية.

ولعل ما حدث أخيراً من فضح المؤامرة الامبريالية والصهيونية التي كانت السلطات الايرانية طرفاً فيها توضح أكبر توضيح ضيق المنعطف الذي

تتحرك فيه الاتجاهات التي تجرد الدين من العروبة والذي يستطيع من خلاله المعادون للتحرر العربي صياغة الاتجاهات المضادة لجميع الانجازات.

ومن ثم لابد أن يسقطوا في أيدي القوى الأجنبية الامبريالية الطامعة في تفتيت المنطقة، ويتحولون إلى أدوات لها، أدوات عمياء تقود جماهير لم تعرف التربية الديمقراطية، في واقع شديد التخلف.

وفي النهاية ـ نرى ان كتاب الوعي والوعي الزائف «لمحمود أمين العالم» مرآة ثقافية وحضارية لمختلف الأفكار التي تصارعت طوال الخمس عشرة سنة الأخيرة في واقعنا الثقافي، لأن الكتاب استغرق الكثير في عرض تلك الأفكار النظرية على عموميتها وشمولها، وعلى أفواه أصحابها ممن شاركوا ويشاركون في صياغة واقعنا الفكري على اختلاف مدارسهم ومنعطفاتهم الفكرية، فضلاً عن آراء الكاتب ـ العالم ـ ذاته حول تلك القضايا، وهو الكاتب الذي انطلق من مقدمة نظرية يستخدم فيها المنهج النقدي، الذي يتأسس على العلم، وكان أول ما وقع عليه النقد تحت نظره، هو افكاره ذاتها التي أوردها في كتابه معارك فكرية، مما يشيع الكثير من الموضوعية التي نحن في أحوج ما نكون إليها في هذه الفترة من تطورنا الثقافي والحضاري.

الادب والدراسة الادبية: بين العلم واللاعلم

الدراسة الأدبية بحث عقلاني في أمور غير عقلانية.

هل ثمة مساحة شاسعة تفصل فيما بين الأدب والدراسة الادبية؟

ربما تخيّل البعض، في وهلة أولى، أن سؤالنا ليس في محله، اذ أن هذين الجنسين متباعدان لدرجة أن كلًا منهما يجري في شرايينه دم مختلف عن دم الآخر. وفي الوقت الذي يستهجن البعض السؤال كونه يشكّك في مقولة الانفصال بين النوعين، يستهجن بعض آخر كوننا، وهذا موقف مختلف تماما عن الاول، نحاول أن ننصب شريطا شائكا، وهميا وغير واقعي، على الحدود بين «دولة» الادب و«دولة» الدراسة الادبية. ولكن رغم الاستهجان الذي يبديه هذان الرأيان ـ الرأي الذي يرى الانفصال والآخر الذي يرى الوحدة بينهما ـ سوف نبقى مصرين على سؤالنا: هل ثمة، مساحة شاسعة بين الادب والدراسة الادبية؟

يتوجب علينا، كخطوة أولى، أن ننظر الى هذين النوعين اللذين يحملان صفة أدبية، انهما فعاليتان متمايزتان. فالأدب نشاط خلّاق يدخل في منطقة الفن، في حين ان الدراسة الادبية تكتسي ثوباً معرفياً ينتمي بشكل أو بآخر الى منطقة العلم. الا أن ثمة من يدعو الى ازالة الحدود (الواقعية) التي تفصل بين المنطقتين. اذ ان ممثلي هذا الاتجاه اعتبروا ان ليس بالامكان فهم الأدب دون أن نكتبه. فاقتحام حقل الادب وممارسته يعودان بنفع عميم على من تكفّل بدراسته. ورغم ذلك فانه ليسعنا القول بأن مهمته، أديبا، تختلف عن مهمته باحثاً او دارساً وذلك عندما ندرك بخاصة أن على الدارس، أن يستثمر تجربته في مجال آخر، اذ سيصبح بازاء العمل الصعب وهو احالة الادب الى مصطلحات ومفاهيم فكرية تنضم الى خطة عقلانية متماسكة لأجل ان تكتسب بعدا معرفيا يقارب العلم، هذا فضلا عن ان المادة التي بين يديه لا تنتسب الى العقل قدر انتسابها الى المخيّلة. انه ذلك البحث العقلاني في أمور غير عقلانية.

على هذا، اصبحنا بازاء علاقة من نوع فريد. وفي السبيل الى تشخيص هذه العلاقة ووصف الدواء الملائم لها قدّم البعض مقترحات عدة بينها انكار المضمون المعرفي او العلمي على الدراسة الادبية، بحيث يمكن اعتبارها رديفاً للابداع. أما نتيجة هذا الاقتراح فلم تكن مشجعة على الاطلاق. ونعطي ها هنا مثالا على ذلك وهو الوصف الذي قدمه الكاتب الانكليزي «باتر» للوحة الموناليزا. فاذا كان لنا ان ندعو هذا المنحى في الدراسة الادبية (نقدا ابداعيا) فانه يحق لنا، وبنفس الدرجة، اعتبار أن العملية كلها لا تعدو أن تكون نسخاً ماسخاً، والاحرى ترجمة عمل فني الى آخر، ولكن بأقل ابداعية دائما وبأدنى مستوى.

نلتفت الى اقتراح اخر يذهب اصحابه الى ان الادب «لا يدرس». فهو ليس بأكثر من كلام تنتجه المخيّلة، وليس أمامنا الا أن نقرأه ونتذوقه. أما ما عدا ذلك، أما اخضاع النص الادبي للتشخيص المعرفي او العلمي فهو مما لا طاقة للادب على تحمله.

نتوقف هنا لنلاحظ بأن التمتّع أو التذوّق للادب تعبير عن شخصانية تسعى دائما الى الانفلات من البحث المنهجي. ونحن نرى، الى ذلك، ان الدراسة الادبية يجتمع فيها عنصران: ادبي ومنهجي. ولعلنا نقود أنفسنا هنا الى المشكلة التي يتراءى للبعض أنها مستعصية، فكيف لنا أن نواجه الفن، والادب فيه بخاصة، مواجهة فكرية؟

بين أيدينا اجابة جاهزة ترى الى ان المواجهة يمكن ان تتم بمناهج لها ارتباط وثيق بالعلوم الطبيعية ولكن يعوزها، وحسب، نوع من (التحويل). أن (تتحوّل) من منطقة العلم الى منطقة الادب. أما أنواع التحويل في المناهج التي يمكن الحصول عليها فهي على شئ من الوفرة بينها الارتكان الى القوانين والمبادئ العلمية من مثل اليقينية والموضوعية واللافردية. ولربما أفادنا ذلك في جمع معلومات محايدة ونزيهة حول النص الادبي الخاضع للدراسة، بينها أيضا تمثّل وتقليد مناهج العلوم الطبيعية توصلا الى الامساك بمجموع العوامل والظروف التي أسهمت في خلق العمل الادبي. انها السببية، كما تعرّفها لنا هذه العلوم، وباستطاعتنا ان نسمّي هذا المنهج في دراسة الادب (المنهج التكويني) الذي يرى أن ثمة عللا ومسببات تقف وراء الادب وترتبط بشكل حميم، بشروط سياسية واقتصادية واجتماعية. ونجدنا هنا، مرة أخرى، أننا قد غرسنا الادب في حقل غير حقله، أي في حقل العلم، وأصبح واحدا من تلك العلوم التي تتطلب مناهج كمية للدراسة والفحص، مثل الاحصاء وغيره. ونضيف الى أنواع (التحويل) التي ذكرناها نوعا آخر، وهو استخدام المفهوم البيولوجي في رصد نمو الادب وفهمه!

ولكن ما هو الزرع الذي حصدناه من جراء تحويل روافد العلم الى حقل الادب؟

يعترف عدد من النقاد الكبار أن اخفاقا كبيرا أصاب عملية التحويل عندما تبين لهم، من بعد، أن المنهج العلمي يكون مفيداً في حقل العلم وحسب وليس في أيّ مجال فني. ونحن نعتقد أن هذا الدخول العلمي لمنزل الأدب حصل لسبب وجيه وهو أن كثرة من النقاد وجدت نفسها تخفق في الوصول الى نتيجة نهائية ومبثوثة وحاسمة عند تقويم النصوص الادبية. على أي حال، ووفقا للناقدين أوستن وارين ورينيه وبليك فان «ثمة اعتراف يكاد يكون عاما بأن التحويل لم يحقق ما كان منتظرا منه في الاصل. فقد تثبت المناهج العلمية قيمتها أحيانا في مجال محدد بعينه، أو في تكتيك محدد، كاستعمال الاحصاء في مناهج معينة لنقد النصوص او لدراسة الاوزان. على أن معظم المشايعين لهذا الغزو العلمي للدراسة الادبية اما أنهم انتهوا للاعتراف باخفاقهم والاستسلام للتشكيك، أو لتعليل أنفسهم بالاوهام حول النجاح المقبل للمناهج العلمية»[1].

سوف نعود قليلا الى ما يثيره تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على الدراسة الادبية من اشكالات وعقد، بعد أن ندرك، على وجه الخصوص، انه ليس من السهل استبعادها نهائيا. فثمة امكانية كبيرة لتماس، او حتى تداخل، بين المنهج العلمي والمنهج الادبي البحت. ولابد من القول بان هناك مناهج اساسية مشتركة بين انواع المعرفة كافة. كالمقارنة والتحليل والتركيب والاستنتاج والاستقراء. ولربما وجدنا، الساعة حلًا لمشكلتنا. فمناهج البحث الادبي، كما يمكن أن نتصوّر، لا تنسجم وتتواءم مع مناهج العلوم الطبيعية. لكنها، وفي نفس الوقت، مناهج فكرية. وفي هذا الاطار نستطيع الجزم بأن استبعاد المنجزات التي حققتها العلوم الانسانية من نطاق المعرفة ليس الا مفهوما ضيقا. فقبل أن يحرز العلم هذا التقدم الذي نشهد، استطاعت العلوم الانسانية كعلوم التارخ

ـ العلوم الانسانية خلقت لنفسها منهجيات خاصة، واختفت بسبب الانجازات العلمية.

ـ التذوّق (الفردي) للادب يؤدي الى حكم منفعل، غير رصين، نابع من ذاتية مغلقة.

ـ البحث الادبي لم يؤد الى نتائج نهائية ومبثوثة لانه لم ينطلق من نظرية أدبية.

ـ وظيفة الادب أن يحافظ على طبيعته، وأن يضفي البعد الفني ـ الجمالي على الاشياء.

واللغة والفلسفة، وبزمن مديد، أن توجد منهجيات للبحث، صحيحة وحقيقية. ورغم انها طمست واختفت معالمها بسبب من الانجازات الكبرى التي حققتها العلوم، فانها تبقى حقيقية وتحمل في جوفها عنصر الدوام والثبات، وبِمُكنتِنا أن نبعثها من جديد بعد اجراء تعديلات عليها. وعلى هذا نستطيع القول بأن ثمة مساحة تفصل فيما بين المنهج العلمي والمنهج الادبي. وفي الوقت نفسه. فان المساحة بين الادب والدراسة الادبية تضيق شيئا فشيئا كلما تأكدت لنا (النزعة الادبية) التي تتداخل في دراسة الادب وبحثه، وكلما تأكد لنا أن باستطاعة البحث الادبي ان يوجد منهجيته الخاصة والمستقلة.

الثقافة شيئ

والعلوم الطبيعية شيئ آخر:

يتهيّأ لنا اذن ان هناك مساحة بين مناهج العلم المحض، وتلك المعمول بها في العلوم الانسانية، كالادب. ولقد دلّنا على مثل هذه المساحة «ويلهلم ديلثي» عام ١٨٨٣ عندما أوضح الفرق بين التاريخ ومناهج العلوم الطبيعية. وتجلّى له الفرق، بأكثره، فيما اسماه (التعارض بين الشرح والادراك) [٢]. وكان لدى «ويلهلم ديلثي» ما يحتّج به، اذ أن رجل العلم يربط الحدث الطبيعي بسوابقه، أو لنقل بسببيّة ما، في حين يحاول رجل التاريخ، ان يدرك ما يوحي به الحدث من معان ودلالات. ان ما يقوم به رجل التاريخ، في هذا المضمون، ليس الا عملية فردية تنبع من ذاته، وليست على الاطلاق نابعة من قوانين ومعادلات علمية يتقّيد بها الجميع. ولسوف ننتظر حتى عام ١٨٨٤ ليطل علينا رجل آخر هو «ويلهلم ويندلبان» القائل بان علم التاريخ ـ كونه ينتمي الى العلوم الانسانية ـ لا يسعه الركون الى مناهج العلوم الطبيعية التي تتمسك بقوانين ثابتة تصلح لتفسير أحداث تتكرر على الدوام، ذلك ان المؤرخين يبغون معرفة وفهما لا حداث لا تتكرر، ومن خلال مناهج وقوانين هي نفسها لا تتكرر أيضا، وهو ما أخذ به، من بعد، «هنريتش ريكرت» الذي لم يؤكد على الفصل بين علم التاريخ والعلوم الطبيعية وحسب، وانما بين هذه الاخيرة وكل شأن ثقافي، وذلك عندما ذهب الى ان الثقافة وفيها الادب والفن والتاريخ، تفسر ذاتياً، أي من خلال الرؤية التي يمتلكها كل فرد. ولا ينبغي، من أجل تفسيرها، العود الى قانون او مبدأ ما.

ثمة حلّان متطرفان للمسألة التي نحن بصددها، أيْ علميّة أو لا علميّة الدراسة الادبية، الاول يلبس لبوسا عصرياً مسلحا بالمعطى الذي تقدمه العلوم الطبيعية والتي ـ كما رأينا ـ لم تفلح في اعطاء تفسير محدد للادب، بقدر، ما أفلحت في تجميع (الوقائع) الادبية من خلال قوانين تتسم بالشمول والتجريد. والثاني يخلع عن الدراسة الادبية صفة العلم معوّلا على مسألة الفردية في فهم النص الادبي، وتقابلها، من جانب آخر، فردية أخرى تصنع النص، أي أن هذا النص ينتجه فرد ويستهلكه فرد آخر ويطبّق عليه قانونه الخاص وذاتيته ومفاهيمه. لكن هذا المفهوم ـ اذ يزيل صفة العلم عن البحث الادبي ـ فهو يحمل مخاطر عدة. فلربما أدّى التذوق الفردي الى حكم منفعل، غير رصين، نابع من ذاتية مغلقة. والى ذلك فان التوكيد على (فرديّة) النص الادبي يجعلنا ننسى أن هذا النص يصبح عصيّا على افهامنا كونه (فريدا أو متفردا بذاته). من هنا يمكن القول ان النص لا يمكنه أن يكون فريدا في جملته، وانما في بعض خصائصه. ولكن ثمة من يتنطّع قائلا أن ليس في تراثنا الشعري غير (متنبي) واحد، وأنه ليس لدى جبران أكثر من (نبي) واحد. ولو قلّبنا نظرنا مقلباً آخر لوجدنا على الفور أن مساحة من (السماء) ربما حملت فرادة ما. فتفاعلاتها الكيميائية في ظل حرارة معينة، والمكان الذي رميت فيه، والمواد التي تكونت منها، تجعلها فريدة في ذاتها اذ أنْ ما تحويه من خصائص لن تتكّرر، على الارجح، مرة أخرى وفي مساحة أخرى، نقول ذلك نفيا للخصوصية الشاملة للادب. يمكن ان نضيف شيئا آخر، وهو أن الكلام في أي نص أدبي عام في طبيعته وليس خاصا، أي لم يبتكره صاحب النص ويضمّه الى ممتلكاته.

سوف يقودنا ذلك الى الاشكالية التي واكبت هذه المسألة منذ الزمن الغابر ـ وقد افتتحها أرسطو عندما أراد أن يفرق بين القيمة العامة والقيمة الخاصة، على ما نراه تحديدا، في جعله الشعر أكثر شمولا من التاريخ وأعمق فلسفة. ذلك بسبب من العناية الفائقة التي يوليها التاريخ للتفاصيل الدقيقة حين يتجه الشعر نحو اعطاء تفاصيل أشمل وأعمق، على ما أكده أيضا (الدكتور جونسون) عندما نبّه الى أن على الشعر (ألا يعدّد أكمام الزنبق)، وهو التعبير الذي اطلقه ضد الشعر الذي يسعى الى التفاصيل الدقيقة.

ونتوقف قليلا لنلاحظ أن أي عمل أدبي ـ بخلاف ما ذهب اليه البعض ـ يحمل ميزتين رئيستين. الاولى أنه عام بما أن أداته الرئيسة (= لغته) عامّة، ويستخدمها الجميع. والثانية أنه فردي، أي أنه يشتمل على خصائص بذاتها ليس في الوسع الوقوع عليها في أي عمل آخر. وتعزيزاً لهذه المقوله ننتقل الى ركن آخر لنشاهد أن كل انسان يمتلك صفات وخصائص بعينها، ولو أنه يشارك، من ناحية أخرى، في صفات وخصائص عامة موجودة لدى الآخرين. نستطيع أن نذهب الى أبعد لنجد أن التاريخ والنقد

الادبيين يسعيان، كلا بمفرده، الى الوقوع على خصائص معينة لدى كاتب أو شاعر ما، تميزه وتجلو فرادته. لكن ـ وكخلاصة لما تقدم ـ فان المنجزات التي قدمها كلاهما، أي المؤرخ والناقد، لا تعدو أن تكون الى الآن، خبطا عشوائيا وذاتيا. والسبب أن البحث عن هذا التمايز وتلك الفرادة لم ينطلق من نظرية أدبية متكاملة ومتماسكة، لان مثل هذه النظرية لم توجد بعد.

وظيفة الادب: المحافظة على طبيعته:

ولئن تكلمنا حتى الآن على علمية الدراسة الادبية او لا علميتها، وأيضا على فرادة النص الادبي أو عدم فرادته، فانه ليمكننا القول، بعد هذا الكلام المسهب، أن محورنا ـ في هذه الدراسة ـ كان الادب بعموميته، سواء من كونه ابداعا أم نظرا نقديا. لاجل ذلك نرى لزاما أن تنشر بقعة من الضوء على هذا القطاع الذي ندعوه أدبا: فما هي طبيعته، وكيف يمكن أن ننظر اليه، وهل ثمة وظيفة أو مجموعة من الوظائف كتب عليه أن يؤديها؟

ولاننا لا نرغب، هنا، في استباق الامور وابداء رأي متسرع وجدنا أن نعرض ابتداء لآراء مهمة في هذا الصدد. فالشاعر ت. س. اليوت يبدي اصراراً في كتابه «فائدة الشعر وفائدة النقد» على تنوع ضروب الشعر، وأيضا تنوع الاشياء التي يستمد منها الشعر مادته الخام، وفي ظروف معينة. ولكن اليوت يرى، في مجال آخر، ان تعدد لغات الشعر (كل لغة تحدث عن / تروج لمقولة محددة) ليس الا حالة استثنائية. فعندما تنظر الى الفن، وفيه الادب والشعر، نظرتك الى موضوع جدي فما معنى ذلك الا أن هذا الفن يؤدي فائدة تنبع من ذاته. ولعل اليوت اول الرافضين لمقولة الناقد ارنولد من ان الفن يستطيع ان يكون بديلا عن الفلسفة والدين عندما يذهب ـ أي اليوت ـ الى أن (لا شئ في هذا العالم او العالم الآخر بديل عن أي شئ آخر). بكلام أكثر وضوحا فانه ليس ثمة قيمة ـ من بين نظام القيم ـ تجد معادلا حقيقياً لها في أي مجال آخر. على أساس من هذا الفهم وجد اليوت أن لا وجود للبدائل. فالشعر شعر، والدين دين، والفلسفة فلسفة، أو هكذا ينبغي انه تبقى وتحافظ على مكوناتها الاصلية التي لا تقبل الاستبدال. رغم ذلك، وعلى صعيد عملي، بمقدور الادب ان يكون بديلا من أشياء بعينها. يمكننا النظر اليه، على الاقل، أنه بديل وهمي من الحياة. والى ذلك ربما شكل وثيقة تفيد المؤرخين. نستطيع ان نجري تحويرا على التساؤل الذي افتتحنا به حديثنا منذ قليل على الشكل التالي: هل بامكان الادب ان يؤدي عملا بذاته لا يستطيع ان يؤديه غيره؟ أم أن ثمة اندغاما بينه وبين التاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية وعلم النفس، وأنه من ضمن آلية يمكننا تفكيكها وفصل اجزائها بعضها عن بعض مثلما يجري في النظر الحديث والمعاصر تجاه مقولة الادب؟

قبل الشروع في الحديث ينبغي ان ننظر الى ان الذين يذودون عن حياض الادب يرفضون ان يكون، أي الادب، مثله مثل كائن بلغ ارذل العمر، تصفعه الشيخوخة، وهو يصارع لاجل البقاء. انه ليس من المخلفات التي انتجها العقل ـ في عصور سابقة ـ وهي لا تزال على قيد الحياة، بل ان ماء الحياة تتدفق في شرايينه وتجعله على قدر من النضارة التي تكسبه طبيعة خالدة. ولعل هذا الاعتقاد ليس مقصورا على الشعراء والادباء والكتاب ـ المدافعون الطبيعيون عن الادب ـ بل يأخذ به الكثيرون ممن لا ناقة لهم ولا جمل في بقائه او زواله. وعلى اساس من هذا، وبحسب ناقدين بارزين هما ويليك ووارين «فان اختبار القيمة المتفردة في الادب أساس لاي نظرية تتعلق بطبيعة القيمة. وفي نظرياتنا المتناوبة (المتكررة) محاولات مطردة لاعطاء هذا الاختبار ما يستحقه من اهتمام»[3].

ان وظيفة الادب، اذا اتكأنا قليلاً الى احد الاتجاهات النقدية المعاصرة، تكمن في كونه ناقلا لنوع من المعرفة اذا اعتبرنا، بخاصة، ان الادب ليس الا نشاطا معرفيا. الادب، اذن، شكل من أشكال المعرفة، وهو ما نجد جذورا له عند أرسطو حين ذهب الى أن ثمة أخوة، ولنقل قرابة ما، فيما بين الفلسفة والشعر، عكس ما هو الحال بين الشعر والتاريخ. فاذا كان التاريخ يروي أمورا حدثت وأصبحت طي النسيان، فان الشعر، عكس ذلك، يروي أمورا في طريقها لان تحدث. انه يروي أمورا محتملة الوقوع.

يمكن ان نذهب في اتجاه آخر لنرى أنه طالما لم يستطع كل من الادب والتاريخ أن يوجد نظريته التي يستقل بها والتي تصلح منطلقا لدراسته، اذ أن كلامنهما لا يزال يتعرض لأسوأ التعريفات وهو مالم يحصل على صعيد الفلسفة والعلم، طالما الامر كذلك فان الادب يتقدم أشواطا على التاريخ. وهو، في منافسته العلم الذي يهتم أول ما يهتم بأسداننا الحقائق فان الادب راح يحتج، منذ زمن، بأنه يمنح (حقائق) من نوع آخر. انها تلك الحقائق التي تتعلق بالحميميات والخصوصيات المتوارية داخل الكائن الانساني، وهو شأن يعجز كل من العلم والفلسفة عن بلوغه. وعلى هذا فثمة اجماع، بين منظري العديد من التيارات الادبية والنقدية، على ما يمكن تسميته خصوصية الادب والشعر. فمسرحية «عطيل» لشكسبير لا تحدثنا عن الغيرة القاتلة بعموميتها وانما، تحديدا، عن غيرة «عطيل» (= التخصيص).

واذا ما شخصنا بأبصارنا نحو أفق آخر في دنيا الادب فلسوف نكون بازاء قيم اخرى. دعونا نتوقف عند واحدة منها، وهي القيمة السيكولوجية التي نقع عليها، تحديداً في الكتابة الروائية. فالروائي يمتلك (وهذه وظيفة أخرى للادب) مقدرة في الكلام المسهب عن النفس البشرية تفوق، أحياناً، قدرة عالم النفس ذاته، وبين ايدينا أمثلة عديدة نجدها في مؤلفات بلزاك وشكسبير وتولستوى ودوستويفسكي وهنرك أبسن وغيرهم.

فالادب يجب أن يحافظ على طبيعته، أن يبقى هو نفسه، وليس آخر غيره. واذا كانت ثمة وظيفة للادب، في هذا العصر، فهي على الارجح، اخراج الكون والانسان من دائرة الحزن والقلق والاكتئاب، وأن يخلع على الاشياء اللبوس الفني ـ الجمالي، مما لا يستطيعه العلم والفلسفة اللذان تتميز قوانينهما بعدم الثبات[4].

انها، اذن، دعوة للادب الى الاكتفاء بذاته، وعدم الخوض في مخاطر كتبت لغيره.

الهوامش:

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين ـ نظرية الادب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ترجمة محيي الدين صبحي، ص ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) المصدر نفسه، ٣٢.

(٤) العقل الادبي وموقعه في عصر العلم، ماكس ايستمان، ترجمة عبد الله بلخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ص ٧٥.

عبد المطلب صالح

هذا كتابٌ في النقد الأدبيّ التطبيقي ـ لا النظري ـ شمل بجزءيه موضوعات واسعة من الادب الفرنسيّ المعاصر فضلاً عن الأدب الاوربيّ عموماً.

وتضيء الابحاث التي يحتويها الكتاب جوانب معيّنة من هذه الآداب، فمن تولستوي في «الحرب والسلام» الى اندريه جيد و البير كامو و رنيه شار و مالرو في سايكولوجية الفن، ثم الثناء على (سان جون بيرس) وقراءة في (هنري جيمس) الى آخرين كثر سنمرّ عليهم بعد قليل.

هو إذن نقد تطبيقي لا نظريّ؛ وهذا مايميّز غالبية ما كتب في النقد الأدبيّ في فرنسا؛ اذ لا نجد ابحاثاً نظرية في هذا الفن مثلما نلمس في الادب الانكليزي مثلاً ـ عن أصل الرواية، او المسرح الملحمي، او نظريات الشعر... الخ.

فالذي يهمّ كتّاب النقد في فرنسا هو الجانب التحليليّ التفسيريّ للنصوص الأدبية التي من خلالها نتعرّف على اتّجاهات معينة في الادب والنقد، الا فيما ندر.

****

مؤلف هذا الكتاب ناقد فرنسيّ متشعّب الاهتمامات الثقافية، فمن الدراسات النقدية الأدبية الى كتابة السير والعناية بالابحاث اللغوية.

ولد هذا الناقد في (بوردو) عام ١٩١٥؛ وحصل على شهادة التعليم بالفلسفة، درّس في فرنسا، وايطاليا، وبلجيكا، والقى محاضرات في الأدب والفن بالدانمارك وانكلترا واميركا، ونشر عدة ابحاث أدبية. ومن عام ١٩٥٩ الى عام ١٩٦٦ شغل منصب المدير العام للفنون والآداب.

كان ذا معرفة عميقة بالقضايا اللغوية، ويعتقد هذا الناقد بأنّ الاثر الادبيّ يوجد بذاته بعيداً عن كلّ محتوى تاريخي، اقتصادي، او اجتماعيّ، بل هو مستقلّ حتى عن مؤلفه «لأنّ الأثر الأصيل حياة وليس موضوعاً.».

ولقد عبّر في قسم من مؤلفاته عن طبيعة اللغة ووظائفها؛ وكتب تحليلات دقيقة لأعمال صعبة كمؤلفات (سان جون بيرس) أو (رينه شار). كتب عن (مالرو) في عام ١٩٤٥، وعن (بيرنانوس) في عام ١٩٤٨، كما اصدر عام ١٩٥٠ كتاب الادب الفرنسيّ الجديد، و (مالرو بقلمه) عام ١٩٥٣، (الكاتب وظلّه) عام ١٩٥٥، (بانوراما الافكار المعاصرة) عام ١٩٥٧، وكتاب (متعة القراءة) بجزءيه عام ١٩٦٠ ـ ١٩٦١، الذي نترجمه الى اللغة العربيّة.

انّ مايهتم به هذا الناقد هو العنصر الجماليّ في الأثر المنقود؛ فلا افكار الكاتب ولا حياته مما يُعنى بدراسته (غيتان بيكون)... فالناقد لا يهتم بتسجيل الأثر الأدبي الذي يفحصه ضمن تقليد معيّن ولا معارضاً إياه بأثر آخر ـ بل يتناوله كتجربة لاتمكن تجزئتها ـ شأن موقف معاش، موقف ينهض بالمسؤولية بصورة حرّة، وهو لذلك فريد لا يُضاهىٰ.(١)

وكتاب «متعة القراءة» في جزءين: تصدّرت الجزء الاول مقدّمة بقلم الكاتب: (جان ستاروبنكسي)، واحتوى الجزء الأول على ثماني عشرة مقالة. أولاها عن «النقد والقراءة»، والدراسات التي يحتويها هذا الكتاب هي قراءات مثلما يقرّر المؤلف (بيكون)؛ ووحدتها تتم في البدء بالحركة التي نُسلِمُ أنفسنا فيها الى الكتاب الذي نلقاه، والى الصوت الفريد الخاص الذي يتناوله ضمن هذا اللقاء.

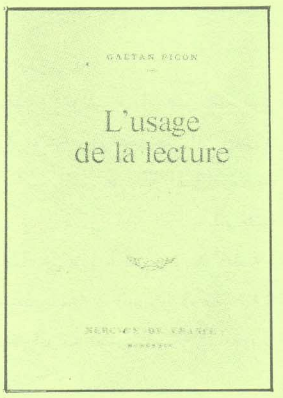
متعة القراءة

للناقد الفرنسيّ (غيتان بيكون)

وهذه الدراسات لا تولي اهتماماً للكتاب بقدر ما يعنيها التقاط صدى حدثٍ من الأحداث لم يمضِ على حدوثه سوىٰ زمن قصير، هذا الحدث لا يضيء غير مجال محدد من الأثر الأدبيّ.

والحديث عن الأدب في نظر (بيكون) غالباً مايكون الحديث عمّا يعبّر عنه ذلك الأدب... فالأثر الادبيّ هو تعبير عن الواقع الذي يسبقه في الوجود: فإن تحدثنا عن الاثر الادبيّ فسيكون معنى هذا ارتقاؤنا الى هذا الواقع، والشروع في وصفه. وان كان الاثر الادبيّ حكايات عن حياة معيّنة، أو إطاراً لمجتمع ما، اووضعاً لانسانٍ ما ضمن جدلية التاريخ، وعياً للتجربة الموجودة: فعلىٰ أية حال، يكون الاثر الادبيّ شاهداً، وهو موضوع هذه الشهادة التي يروم النقد الإمساك بها. وعلى شاكلة المؤرخ الذي قلّما يستطيع ادراك الأثر مثل نتاج مباشر للتاريخ، مثل الوعي الذي هو الوسيط المحتوم، فان كل نقدٍ للشاهد يرى في النهاية، في الاثر الادبيّ تعبيراً عن التجربة التي يعيشها المؤلف.

ثم يبرز (بيكون) مواقف النقد الحديث من هذه المسألة ذاكراً اسماء عدد من النقاد الفرنسيين، مثل: (جان ـ بيير ريشارد) الذي يرى أنّ الاثر الادبيّ يعني علاقة محسوسة مع العالم ـ وهي تجربة للاحساس؛ وبالنسبة للناقد الفرنسي (بارت) فانّ الاثر الادبيّ هو الذي يعيد للانسان تماسكه. ثمّ يتساءل المؤلف هل بالامكان أن نرى في الاثر الادبي الذي هو التعبير عن التجربة، صورة الشخصيّة ؟



ويقدّم لنا المؤلف مثالاً على التجربة من كتابات (بروست)، والمعاناة التي كابدها وهو يكتب، ويهيىء كتابه النفيس (بحثاً عن الزمن المفقود)... ويتحدّث المؤلف عن الشكل الذي يستعمله الكاتب اذ انه ليس إهاباً وفق قياس الأنا، بل هو داء مفصّل على وفق امكانيات اللغة الخاصة التي ترعىٰ الظروف التي لا يربطها رابط وظروف الحياة، فهي القوانين التي يعطيها سلطان آخر، حيث تشكّل الآثار الادبية تاريخاً.

والفنان هو انسان يعيش العالم، يلاحظ احداثاً متنوعة في الصفحة، والعاطفة في قلبه؛ انه يرىٰ ذلك مثل الانسان كما هو. لكن ماذا نستطيع أن نعرف من هذه الرؤية ؟

إنّ الاثر الادبيّ ليس تعبيراً عن الانسان، وعن حياته بقدر ماهو انبثاق للابداع من العدم الذي تكون هذه الحياة فيه وهذا العالم غائبين. فهو المكان الذي تنتظم فيه العلاقات العسيرة لتجربة ما ـ ولعملية لغويّة.

وفي الاثر الادبيّ هل هو الانسان الذي يتحدّث ؟... أنّ الأثر الادبي وحده هو الذي يتكلّم، وهو وحده الكلام.

ريتز، فرانسوا ـ بول دوغوندي كاردينال دو (١٦١٤ ـ ١٦٧٩)

- غيتان بيكون يقدّم ريتز -

فمن هو ريتز ؟

يقدّمه المؤلف في الفصل الثاني من كتابه «متعة القراءة» على انّه رجل دين وسياسة أتقن حياكة المؤامرت ضدّ ريشيليو ومازاران(٢) لكنّه لم يفلح في ازاحة ايّ منهما ، بل لقد كلفه ذلك النشاط وضعه في السجن ثم نفيه، الاّ ان (لويس الرابع عشر) أذن له في العودة الى فرنسا.

اعطى للوسط الثقافي كتابه المهم:« مذكرات» الذي هو ذو اهمية تاريخيّة، بفضل الصورة الحيّة للظروف التي لازمت الـ (فروند) من قبل ومن بعد، كما ان لهذا الكتاب اسلوبا تميّز بالوضوح والايجاز موحياً بعبارات يسيرة الملامح الموجّهة للعصر. ان كتاب «مذكرات» انموذج جيد للكتابة الكلاسيكية(٣)، ومن هنا فانّ مؤلف (متعة القراءة) يخصّص له العديد من الصفحات للاحتفال به ككاتب كبير ذي اسلوب متميّز. انه لا يسعىٰ الى أن يقول الكلام الجيّد - ولا يفرحه ذلك - بل ان مايُريد هو الدّقة في القول - والرؤية الدقيقة- لامساً عناصر الجهد والموقف وبواعث الارادة. يهمّه تحديد مايقول اكثر من الشيء الواضح، كما تعنيه الحقيقة، حقيقة التفاصيل اكثر من رقّة المجموع، وكلمات (ريتز) ليست من الكلمات الأدبية.

ويعدّ (بيكون) (ريتز) أحد كبار الادباء في فرنسا، بالنسبة لأسلوبه الخاصّ، الذي يبين في كتاب «مذكرات» الذي يتلو (بلوتارك) و (كورنَيْ)، وقياساً على الحكمة المبثوثة فيه فان (ريتز) يتبع (لاروشفوكو) و (مكيافيللي)، واذا لم تكن هذه «المذكرات» تاريخاً، فماذا تكون ؟

انها تعبير عن عالم شخصيّ: انّها أثر فنيّ؛ بناء يتحكم في قيم الحساسية الذاتية، اكثر من شاهد حقيقيّ، سواء للتاريخ أم للسيكولوجية... وفضلاً عن ذلك فكتاب (المذكرات) هو كتاب العاطفة الذاتية. و(ريتز) عبر ذلك رجل يعرف بوعي إمساك القلم ليحلل تجربته ومن ثَمَّ لينقلها الى الآخرين؛ انها تجربة رجل شكّاك مغلوب على أمره.

قراءة ثانية لـ «الحرب والسلام»

أهي حقاً قراءة ثانية لهذه الرواية - الملحمة ؟ كما أرادها (غيتان بيكون) ؟ وماهو الشيء الجديد الذي طرحه مؤلف «متعة القراءة» وهو ينتزع من هذه الرواية قيمها الجمالية ؟ معارضاً إياها بالكوميديا البشرية لبلزاك الذي أضفىٰ على نتاجه حلل الفن الجمالية، باخساً «الحرب والسلام» صفاتها الفنية.

إنّ (غيتان بيكون) لم يقدّم لنا قراءة جديدة لهذه الرواية بل قدّم كشفاً متحيّزاً لبعض النتاج القصصي الفرنسيّ خاصة عند (بلزاك) و (فلوبير).

وماقاله (غيتان بيكون) عن مصاير شخوص هذه الرواية بأن لها علاقة بالقدر أمر ليس بجديد، لا بالنسبة للقراء الاوربيين عموماً فحسْب بل بالنسبة للقراء العرب ايضاً، فنحن لا ننسىٰ ماكتبه الاديب المصري (علي ادهم) في كتابه «بين الفلسفة والادب» عن رواية «الحرب والسلام» وصلتها بالقدر، هذه القوة الغيبية التي تصرّف الأحداث بمعزل عن ارادة البشر.

ثمّ أين دور الجيش الروسي الذي كان يقوده (الجنرال كوتوزوف) ذاك الذي مرّغ بالرغام سمعة (نابليون) والجيش الفرنسيّ ؟ ماهو الدور الذي قامت به فصائل الشعب الروسي عندما كانت تطارد نابليون وجيشه ؟ وغير ذلك من اسئلة لا نجد لها جواباً في الفصل الثالث الذي خصصّه (بيكون) لإيضاح قراءته الثانية للحرب والسلام. أنّ من يقرأ هذا الفصل من كتاب «متعة القراءة» يجد تمسّك (بيكون) بمايدعوه العناصر الجمالية التي لم يجدها في آداب غير الأدب الفرنسيّ، وفي هذا وضع نفسه موضعاً لا يحسد عليه من الناحية العلمية التي تعلي من شأن الباحثين إن التزموا الموضوعية في أحكامهم من دون التمسك باذيال العنصرية أو بأي شكل من اشكال الايديولوجية المخالفة.

وفي الفصل الخاص بـ (لورانس) يبرز المؤلف هذه الشخصيّة والادوار التي قامت بها في الشرق الاوسط والبلاد العربية خاصة، باعتبار (لورانس) احد راسمي السياسة البريطانية بعد الحرب العالمية الأولى.

وكان همّ المؤلف (غيتان بيكون) من تقديم (لورانس) الباحث في حقل الآثار هو إظهار مايتمتع به كتابه (اعمدة الحكمة السبعة) من اهمية فنيّة في عالم الكتابة.

أمّا الفصل الذي يلي ذلك فكان مخصصاً للكاتب الفرنسي (دوناتيان - الفونس - فرانسوا الكونت دوساد)، الذي عرف في عالم الادب بالمركيز دوساد، الذي اشتهر بكتاباته الداعرة - ومن اسمه اشتقت لفظة (الساديّة) - وقد حرّمت كتاباته بقرار صدر عام ١٨١٤ م، وقد رُفع الحظر عنها عام ١٩٥٧. ويعتبر بعض النقاد هذا المؤلف سلفاً لنيتشه في نظرته للانسان الأعلىٰ «السوبر مان» باعتبار ما كتب ضمن حقل السياكولوجية والمجال التحليلي في مقدّمة كتّاب عصره.

يلي ماتقدّم فصلٌ مخصّص لأندريه جيد وكتابه الفذّ (ثيسيوس) مع الجزء الثاني من يومياته لاعوام (١٩٣٩ - ١٩٤٢).

ويجد (بيكون) أن كتاب «ثيسيوس» يتوجه الى حياتنا، الى قلقنا، وهو مؤلَّف فريد رائع. ويعتبر بعض النقاد هذا الكتاب وصيّة اندريه جيد الفلسفية.

وقد ترجم هذا الكتاب د. طه حسين الى العربية في مجلّد واحد مع «اوديب الملك» مسرحية اندريه جيد، اذ يعتبر «ثيسيوس» التكملة لتلك المسرحيّة.

ويضيف (بيكون) الى ذلك بانّ هذا الكتاب هو التعبير الامثل عن موهبة (اندريه جيد).

ثم يجيء الفصل الخاص بـ (كامو) الذي يضع (بيكون) روايته «الطاعون» موضع الصدارة في آثار الأدب المعاصر، ويشارك (بيكون) في ذلك جمهور النقاد المحدثين، لكنّه حرصاً على مكانة كامو يضيف نقداته الموضوعية للرواية تلك، بتحليل وكشف رائع لعناصرها الفنية، التي من خلالها اراد (كامو) أن يبرز روايته تلك، كمستودع للتجربة والحكمة البالغة.

ويتحدّث المؤلف (غيتان بيكون) في الفصل التالي عن شعر (بول ايلوار) ومايحتويه من خصوصية وصدق مقارناً عدداً من المجموعات الشعرية بعضها مع بعض، مثل ديوانه: «عاصمة الألم» و «الموعد الالماني» و «شعر غير متقطّع»، هذه المجموعات لا تُنمىٰ الى فترة واحدة، أنّها شعر الوضوح، انّها متطورة، انّها الحياة ضمن الشعر، وتحت ضغط الاحداث الملتحمة بالقناعة السياسية الراسخة فقد ركزّ (ايلوار) على الجانب الانساني، ومن السهولة تتبع مسار هذا التطوّر الذي يبدأ من كتابه «نقد الشعر» (في «الحياة المباشرة»)، والقصائد الأخيرة من «النشيد الكامل» لبلوغ «الموعد الالماني» والى شعره الفائق في قصيدة «الحريّة» كل ذلك يؤدّي بالشاعر الى الشمول البشري الذي هو سعادته الفردية.

انّ شعر (ايلوار) بيننا هو النموذج الساطع لغنائية العالم حيث تلتحم عاطفة القلب مع النظام الملموس اللذان لا انفصام لهما، وشعر (ايلوار) هو شعر التجربة المباشرة ، انه يتحدّث عن الحاضر على حين ان الغنائية التقليدية تتحدث عن الماضي، انّه يستشرف المستقبل مكتشفاً آفاقه بلغة أصيلة وتجربة انسانية عميقة.

ويتحدث المؤلف عن الشاعر الفرنسيّ المعاصر (هنري ميشو) الذي يعتبر اكثر الشعراء الفرنسيين المعاصرين فرديةً، هذا الشاعر الذي ولد في بلجيكا ثم انتقل ليعيش في فرنسا. والى جانب شعره الرائع المتميز الفّ قصائد عديدة في الشعر المنثور، ومن دواوينه:« ممتلكاتي» (١٩٢٩)، و «بربريّ في آسيا»، (١٩٣٢)، و «بلد السحر» ـ (١٩٤٢) و «حريّة العمل»، ويمكن تلّمس الملامح الفائقة في شعره، في مجموعاته الشعرية ذات الاجزاء الثلاثة.

ثم ينتقل المؤلف ليحدثنا عن الشاعر (رُنيه شار)، وهو مؤلف معاصر وُلد عام ١٩٠٧، الاّ أن غالبية كتاباته هي في الشعر. كتب دواوين عديدة في الشعر السريالي جمعت في ديوانه «أرسنال» (١٩٢٩)؛ لكنّه قطع صلته بالمذهب السريالي عام ١٩٣٧. ويتحدّث (غيتان بيكون) عن شهرة هذا الشاعر التي ازدهرت في اعوام ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ ، ومابعدها على الخصوص ، من مؤلفاته:« أوراق هيبنوس» (١٩٤٦) و «الصحيفة الشعرية» و «رعب وغموض» (١٩٤٨)، وهي قصائد كتبت بين عام ١٩٣٧ ـ ١٩٤٧.

أمّا (مالرو) فيخصّص المؤلف له فصلاً يستعرض فيه نزعة هذا الروائي في سايكولوجية الفن حيث يلعب الفن دوراً مهماً في الحضارة الانسانية، أنه الرمز الخلاقّ الذي يستند اليه الفنان في ابداعاته كافّة. وليس الفن تعبيراً تاريخياً فقط، انّه تظاهرة لقوّة الانسان في جميع الأزمنة. وهذه القوّة نلمحها في جميع صورها في روايته «الغُزاة» و «الطريق الملوكي» و «الوضع البشريّ» و «الأمل».

ومايربط (مالرو) بالفن هو مايربطه بأسباب الحياة الفنية مثل آخرين متعلقين بالدين؛ انما الفن في نظره هو الذي يقدّم البرهان على سموّ الانسان متصلاً بالمصير الذي يدعى تماماً بالموت، والعزلة والتاريخ.

وماذا عن (سان جون بيرس) ؟ لقد خصصّ له ولشعره فصلاً متميزاً اشاد فيه بنتاجاته الشعرية، وأزجى له الثناء العميم، ضمن حياة خصبة قضى شطراً منها في السلك الدبلوماسي حتى عام ١٩٤٠ حيث فصلته من هذا النشاط حكومة (فيشي)، بعدئذ ذهب الى الولايات المتحدة حيث استقر فيها ـ اشتهر بشعره الرمزي بحثاً عن الذات، تأثر بـ (بول كلوديل) الشاعر والمسرحي الفرنسي.

ان الحياة الحقيقية بالنسبة له لم تكن في نشاطه الدبلوماسي انما كانت في شعره.

ولقد حصل (سان جون بيرس) على جائزة نوبل في الآداب في ١٠ كانون الأول عام ١٩٦٠ مؤكداً هويته الفنية وشخصيّته الشعرية المرموقة، ولقد كان الشاعر يولد داخل انسان الكهوف، لكنه سيوجد في انسان العصر الذريّ، لأنه جزء اساسيّ من معنى الانسانية، ومن الضرورة الشعرية والروحية ولدت الأديان نفسها اذ ان اللطف الشعري والوميض الالهي يحيا ابداً ضمن النفس البشريّة.

قراءة في (هنري جيمس):

هذا القاص والناقد الامريكي الكبير يبدو صعب الفهم، كما يعترف بذلك اخوه «وليم». من جيل النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر بفنه القصصّي بفلوبير وخاصة بتورغنييف. وينعى هذا القاص على فلوبير حدود رؤيته الفنية لكنه يفضل «مدام بوفاري» على روايات «جورج ايليوت». وفي روايته «رودريك هدسون» واعماله الاخرى نجده اشدّ امتلاكاً لنفسه، متخلصاً تدريجياً من التقنية التقليدية، من الوصف والسرد، وكل خيالٍ خارجي من اجل أن ينهل من الحياة نفسها، من الفن ذاته، لم يحالفه النجاح في نشاطه المسرحيّ.

من أهم اعماله الروائية:« اجنحة الحمام» و «السفراء» ١٩٠٣، «الحبة الهيفاء» ١٩١٠، «صورة سيّدة» ١٨٨١... الخ.

أمّا اونكاريتي كيسب المولود عام ١٨٨٨ فنتعرفه من خلال الفصل الذي عقده له مؤلف «متعة القراءة» بأنّه شاعر ايطالي درس في باريس حيث تأثر بالمدرسة الرمزية، ومنذ عام ١٩٣٧ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية درس الادب الايطالي في البرازيل، يعد (اونكاريتي) مؤسس الشعر الايطالي الحديث، ولو أنه تأثر بالتغيرات الثورية في التقنية الشعرية التي كان يمارسها المستقبليون الاّ انه ردّ على استعمالهم البلاغي للّغة. ولقد ادخل هذا الشاعر صفاءً جديداً وتميّزاً في الشعر الايطالي مما جعله اكبر الشعراء الايطاليين تأثيراً في النصف الأول من هذا القرن.

كتابات اخيرة لبودلير في علم الجمال:

انّها صفحات أخيرة من حياة بودلير التي عاشها بمرارة وألم شديدين، في هذا الفصل الذي عقده (غيتان بيكون) في كتابه «متعة القراءة» نلمح سمات هذا الشاعر الفرنسيّ العظيم، خاصة في ديوانه «أزهار الشرّ» هذا الكتاب الذي اودعه حقده، وكآبته، شعوره بالالم الدفين، كراهيته لأمّه التي كان يأمل أن يجد لديها الحنان والحبّ ! !. هذه الصفحات الأخيرة في علم الجمال خصصّها لرسام فرنسي هو (كونستانتان غي)، من خلالها نتعرف نزعة بودلير للفن الخالص، الفن الذي يهتك الحجب، لنستمع اليه وهو يقول:« في موضوع الفن، أُقرّ باني لا اكره الفضيحة فلم يبد لي الاعتدال سمةً لطبيعة فنية متماسكة» ويعطي رأيه بالفنان الحقيقي «بانّ الفنان الذي لا يقدر أن يرسم كل شيء ليس شاعراً في المعنى الواسع للفظ...».

اذ ان (بودلير) يحسّ احساساً حيّاً بان الفن هو تاريخ، هو تعاقب الاشكال التي لا تحيا الا بالذاكرة، وان العمل العظيم هو في الأقل مايثير الانسان الطبيعي... وبالرغم من انّ (بودلير) يصرّح باشمئزازه من التاريخ، فيبدو لـ (غيتان بيكون) بان لدى (بودلير) ملامح المؤرخ ان لم يكن هو مؤرخاً، انه يرى في الفن تاريخاً، تعاقب الاشكال المؤرخة ليس كتعبير خالد عن العواطف المشتركة...

لقد كتب (بودلير) «بان العبقرية ليست الاّ الطفولة المستعادة...» موازناً مفهوم الفنان مع مفهوم الطفولة. فهو يتناول كل شيء ضمن نقائه الأوّل...

ـ العمل النقديّ لموريس بلانشو:ـ

روائي ـ كاتب مقالة ـ ولد في عام ١٩٠٧، ومن يقرأ الفصل الذي عقده له (غيتان بيكون) يجد انّ هذا الأديب قد تميّزت آثاره بالأصالة، فضلاً عن انّ هاتيك الآثار قد أضحت ملتقى تأثيرات عديدة؛ فنجد فيها تأثير (كافكا) و (لوتر يامونت)، والرومانتيكيين من ذوي الرؤية والتجليّ، ثم (جيمس جويس) و

(مالارميه) اولئك الذين خصهّم هذا الناقد باجمل مقالاته:« خطوات كاذبة»، ويعتبر (بلانشو) اروع كاتب، من بين الأدباء المعاصرين؛ استطاع أن يستثمر العبقرية اللعينة.

لكنّ (بلانشو) لم يضرب دائماً بعصا اولئك الكتّاب الذين تأثر بهم والمذكورين آنفاً، انّه تغذّى بزادهم لكنّه كوّن له فلكاً خاصاً به، هو الفلسفة التشاؤمية النافية بجانب فلسفة (بيكيت)، وبهذا الاعتبار تعتبر قصّته المشهورة «توماس الغامض» بجزأيها اللذين صدر قسمهما الأول عام ١٩٤١، والثاني عام ١٩٥٠، تعتبر هذه القصّة اعلاناً عن المدرسة المناهضة للرواية؛ كما تنبأت بذلك أعماله:« أمينادا» ـ ١٩٤٢ ـ، «توقّف الموت» ـ ١٩٤٨ ـ، «نصيب النار» ـ ١٩٤٩ ـ «الذي لم يرافقني» ـ ١٩٥٣ ـ «المكان الادبي» ـ ١٩٥٥، «الرجل الأخير» ـ ١٩٥٧ ـ و «الكتاب الآتي» ـ ١٩٥٩.

أمّا الفصل الأخير من القسم الأول لكتاب:« متعة القراءة» فقد خصصّه (غيتان بيكون) للشاعر الفرنسي (بيير ريفيردي)، وهو شاعر واخلاقي وروائي، اقام بباريس عام ١٩١٠ وساهم في الحركة التكعيبية مع بيكاسو، وجورج براك، كما تمثّل ذلك في «قصائد نثرية» عام ١٩١٥، كان احد رواد الشعر الجديد، الذي أسس له مجلّة «شمال ـ جنوب»، وهنا يصل الى صياغة تعريف للصور الشعرية معارضاً بذلك الصور التقليدية في الشعر، وبجهده هذا أسدى فضلاً على الحركة السريالية، من دون أن ينضمّ لها.

بلزاك والابداع الروائيّ:

بالرغم من كون (بلزاك) واقعياً انتقادياً كبيراً باعتراف جمهور النقاد الاّ ان الناقد (غيتان بيكون) ينشر ظلال الشك حول هذه المسلّمة ناظراً اليه كشاعر حالم وليس كواقعيّ، فبلزاك في نظره قد اعاد صنع العالم في بصيص فكره وحلمه الليليّ.

ويعرض مؤلف «متعة القراءة» بلزاك بوصفه ناقداً أدبياً فضلاً عن كونه روائياً كبيراً، كان قد أثّر تأثيراً كبيراً على معاصريه مثل (فلوبير) و (هيجو) و (ديكنز)، ويؤكد (بيكون) على التحام المضمون بالشكل الفني لدى بلزاك؛ وهذه نقطة اساسية في الابداع الفني اكدّ عليها معظم الفنانين الكبار؛ وليس هناك من عالم خارج التعبير عن هذا العالم.

والى جانب التفاصيل الكثيرة في عالم بلزاك الروائي نجد التقنية التي وصلت لديه حدّ الاعجاز لاسيما في النماذج التي أبدعها فأصبحت مناراً ودليلاً للعمل الروائيّ.

حول (بيير جان جوف):

نتعرّف هذا الاديب روائياً وشاعراً يعبّر عن الحياة الجماعية، كانت له علاقة برومان رولان وهو في سويسرا، كان يعدّ الشعر تعبيراً عن مراقي اللغة، عاد الى الكثلكة بعد أن نفر منها، من دواوينه:« الأعراس الغامضة» ١٩٤٥، استخدم التحليل النفسي في رواياته وأصبح له كعلامة متميّزة في حقل الابداع الأدبي، وبقيت هذه الخاصية تسمُ اعماله الفنية الى النهاية.

اندريه جيد وبول فاليري:

يحكي لنا هذا الفصل عن المراسلات بين (جيد) و (فاليري) التي كتبت بين عام ١٨٩٠ وعام ١٩١٤، ويصف (بيكون) هذه المراسلات موضحاً روح المودة ونقاء النفس بين هذين الاديبين الكبرين الاّ أنه يفضلّ رسائل (فاليري) على رسائل (جيد) التي وجدها قد انقطعت في سنوات الثلاثينات بسبب التزام (جيد) الفكريّ في ميدان السياسة، هذا اللون الأدبي قد ضمّ تلاقي الأكفاء، وماكثرهم في عوالم الفكر والسياسة والأدب، وهو فنّ لم يعرفه الادب العربي الاّ نادراً جداً، لكنه قد ثبت وصارت له آفاق وانعكاسات نقدية في الآداب الاوربية

سارتر بقلمه:

في هذا الفصل يشرح (غيتان بيكون) الموقف الذي اتخذه (فرانسس جانسون) ازاء سارتر، فلم يره من زاوية جمالية بمقدار ماشرح مواقفه المرتبطة بالحقيقة، أي كمفكر وفيلسوف وليس كفنان، انّه يركزّ على مسرحه الذي يعكس معنى الحقيقة في نظره، ومن جملة ذلك موقف سارتر ازاء التحليل النفسي الذي يرفضه، فسارتر يبعد عن دائرة اهتمامه مفهوم اللاوعي، وقدرية الملامح مفضلاً مشروعاً آخر اثيراً لديه هو مشروع الحريّة، وكان لسارتر أن يكون فناناً لكنّه فضّل ان يكون فيلسوفاً.

اكتشاف (فيكتور سيغالان):

هذا الشاعر الفرنسيّ الروائي يفرد له (بيكون) فصلاً ممتعاً، يحدّثنا فيه عن آفاقه الفنية، وماكتب عن الحركة الرمزية في فرنسا، وعن تجواله الطويل عبر العالم، مما اغناه تجارب، وخبرات انعكست في كتاباته التي تحتوي من جملة ماتحتويه على التحليل النفسي الذي لم يكن غريباً عنه باعتبار مهنته الأولى كطبيب في البحرية. لقد زار بلداناً عديدة منها (تاهيتي) بعد ثلاثة اشهر من موت الفنان (غوغان) جامعاً اعمال هذا الاخير دارساً اياها وخاصة ماتعلق منها بالاساطير. خلف (سيغالان) دواوين شعر عديدة منها ديوان (ستيل) الذي يبدو فيه تأثير الشاعر الفرنسي (بول كلوديل) ومجاورته لسان جون بريس.

ميشيل ليريس:

كان من نصيب هذا الشاعر، كاتب المقالات فصل متواضع، نعرف منه كيف انتمى الى الحركة السريالية في شبابه، تلك الحركة التي انفصل عنها موضحاً ذلك في مقالة عنوانها «زمن الانسان» (١٩٣٨)... يتضمن شعر هذا الشاعر اجواءً سادية، حيث الاعترافات الصريحة الساحرة.

ـ كلود ليفي ـ شتراوس:

أمّا لماذا تحدّث (بيكون) عن «ليفي شتراوس» هذا الفيلسوف، عالم الاجتماع في كتابه النقدي «متعة القراءة» فلأن هذا الفيلسوف ترك أثراً مهماً من وجهة النظر الادبية هو (المدرارات الحزينة) هذا الكتاب الذي يجد فيه (بيكون) ايحاءً ادبياً من نوع الرحلات الفلسفية، انه يضعه الى جوار (مونتين) و (روسو) في كتابه هذا الذي يجوب فيه ارجاء البرازيل ـ يستوحي به أشكال الاغتراب البدائية.

البير كامو:

احد كبار الكتّاب الفرنسيين كانت فلسفة العبث عنواناً لفكره الذي أُلصق اعتباطاً بالمذهب الوجودي؛ ويبرز (بيكون) هذا الكاتب من خلال قصته «السقطة» و «المنفى والملكوت» الذي يحتوي على ست قصص، يبرزه مفكراً نشيطاً يستند الى التأمل الاخلاقي الذي هو أساس عمله الادبي وغايته... انه نوع من التجربة غايتها الرؤية، نوع من الفرضية تفصح عنها اللغة الديكارتية التي لا يبتعد عنها (كامو)، هي صيغة من الشك خلال ذلك، وغرضه من عمله الأدبي اكتشاف قيم الحياة.

وقصة (السقطة) هي ضرب من النقد يوجهة (كامو) الى اعماله السابقة مثل (الطاعون) و(الغريب) بحيث يتجاوز المعنى اللااخلاقي في هاتيك الأعمال.

وفيما وراء التوازن الميسور للعواطف

الطبيعة، للأثَرة ولعقم الاتّهام الذاتي، وفيما وراء التخلّي ازاء الانتصار الشامل للشرّ، نرى انّ (كامو) عن طريق صعب نحوَ جعل الاخلاق تتحمل الجرم العام دون ان تقبل صفته التي لا يمكن إصلاحها.

أحاديث ألان:

في هذه الصفحات التي خصصّها (بيكون) للفيلسوف، كاتب المقالات (اميل اوغست شارتيه) الملقّب بـ (ألان) نجد هذا الكاتب يحتذي (مونتيني) و (سقراط)، فمن (مونتيني) اقتبس مفهوم الشك الاساسيّ الذي سار فيه فوصل به الى حدّ «اللاأدريّة» المطلقة ضمن السلاسل الخمس من احاديثه التي بلغت مائة حديث وحديث (من ١٩٠٨ - ١٩٢٨)، مقتبساً حبه للحريّة بجانبيها الحسيّ والمعنويّ، أمّا بالنسبة لسقراط فقد ورث عنه فكرة الحوار، خاصة في كتابه (محاورات على ضفاف البحر) - ١٩٣١ -.

ولم يمنع كل من (مونتيني) و (سقراط) هذا الفيلسوف من الاعجاب بـ (سبينوزا) الذي كتب عنه كتاباً:« سبينوزا (١٩٠١). واهتّم بـ (ديكارت) ناشراً له: «مقالة في المنهج» مع تعليقاته على ذلك الكتاب، كما عُني بفلسفة (كانتْ) في:« رسائل الى سيرجو سولمي حول فلسفة (كانتْ).

إنّ كتاب «متعة القراءة» للناقد الفرنسيّ (غيتان بيكون) رائع في اسلوبه، قد عرض لادباء فرنسيين واوربيين قدامىٰ ومعاصرين. والقارىء العربيّ محتاجٌ اليه والى امثاله من الكتب الجادّة في النقد الأدبي؛ وفضلاً عمّا عرضناه في الصفحات السابقة عرضاً مكثفاً، نشير بايجاز الى بقيّة الموضوعات الخاصّة بالادباء الفرنسييّن المعاصرين مثل:(بول ليوتو) و (وانطونن آرتو) اللذين حظيا من (بيكون) باهتمام خاصّ، ثم «الموقف من الشعر الجديد»، الى (جان جيونو) والحديث عن «عالم الفنان واسلوبه» ثم عن (مالرو) و «استحالة الآلهة» ثمّ عن (جان غرنيبه) نجد بحثاً شائقاً، ثمّ هنالك بحث عن «الحياة في الشعر» وعن «قصة (جوليان غراكو) الى رواية «الاسبوع المقدّس» لـ (لوي أراغون)، وفي الفصل قبل الأخير «نماذج من الرواية الجديدة»، اما الفصل الأخير فقد عقده المؤلف للحديث عن «التقليد الادبي الجديد».

الهوامش

١) انظر معجم الأدب الفرنسي المعاصر، لاروس، ١٩٦٦ ص ١٩٤ النسخة الفرنسيّة، وانظر كذلك معجم الأدب المعاصر، المنشورات الجامعية باشراف (بير بواديفر) ١٩٦٣ ص ٥١٧ - ٥١٨ النسخة الفرنسيّة.

٢) ريشيليو ، كاردينال، وزير لـ (لويس الثالث عشر)، احد كبار رجال الدولة في فرنسا، اصبح رئيساً للوزراء في عام ١٦٢٤ م.

مازاران، كاردينال ايضاً، رجل دولة فرنسي من اصل ايطالي، عينه ريشيليو ليكون خلفاً له. واصبح رئيساً للوزراء في حكم (لويس الثالث عشر). - انظر «معجم لاروس» القسم التاريخي ، مادة: ريشيليو ومازاران. النسخة الفرنسيّة.

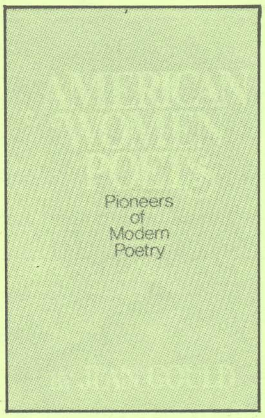
٣) انظر معجم الادب الفرنسيّ ص ٢٨٨ النسخة الانكليزية، وايضاً: معجم اكسفورد للادب الفرنسيّ ص ٦١٠ النسخة الانكليزية.

عرض: عبد الودود محمود العلي

كلية التربية - جامعة بغداد

الشاعرات الامريكيات رائدات الشعر الحديث

تأليف: جين گولد



قد يكون من نافلة القول ان نذكر ان الاهتمام بالشعر في الولايات المتحدة اقل من الاهتمام بغيره من اساليب التعبير الادبي كالقصة والرواية والمقالة الادبية بالقياس الى الاهتمام العارم بالانتاج العلمي الذي اشاد سمعة ضخمة لذلك البلد. غير ان الامر لايتعدى كونه تعميم مطلق يستطيع المتطلع والمتتبع دحضه ولو على نطاق نسبي، كما يستطيع الاشارة الى العديد من الاصدارات الحديثة في الشعر على وجه الخصوص.

فمن الكتب الحديثة المتعلقة بالشاعرات الأمريكيات، كتاب ألفته جين گولد بعنوان الشاعرات الامريكيات رائدات الشعر الحديث American Women Poets Pioneers of Modern Poetry تضمن الكتاب سير حياة عشر شواعر امريكيات بارزات، رُتبت سيرهن حسب تسلسلهن زمنياً، وقدمت فيه مقطوعات من شعرهن الذي كان يرتبط بسير حياتهم بالدرجة الاولى. ويبدو ان المؤلفة بحثت، كما تذكر في مستهل كتابها، لفترة خمس سنوات في سير شاعراتها، حيث استطاعت اصدار كتابها بجزئه الاول سنة ١٩٨٠ ومازال في نيتها اصدار الجزء الثاني الذي سيتضمن سير حياة ما استجد من بروز لشواعر اخريات.

غير انه قلما اعترف سابقاً بفضل وشعر الشاعرات النساء في الولايات المتحدة حتى جاء القرن العشرون. فحتى عبقرية الشاعرة الامريكية اميلي ديكنسون لم يكشف النقاب عنها حتى طبع ديوانها الاول عام ١٩٨٠، بعد اربع سنوات من رحيلها. وقد مارس بعضهن مختلف اساليب الشعر وفعلن الكثير من اجل ابراز الشاعرات الى واجهة عالم الشعر الذي يقف عنده الشعراء الرجال دون النساء. من الشاعرات اللاتي حاولن ذلك كانت أدنا ميلي Edna Millay، ايمي لوويل Amy Lowell وماريان مور Marianne Moore، الا انهن لم يستطعن التأثير كثيراً في اقرانهن من الشعراء. اما الاخريات اللاتي جاءت سيرهن في الكتاب من امثال جرترود شتاين Gertrude Stein، سارة تيزديل Sara Teasdale النيور وايلي Elinor Wylie، هيلدا دولتيل Hilda Doolittle ولويز بوگان Louise Bogan فقد ساعدن في تعبيد الطريق أمام الجيل الثاني من الشاعرات الذي كان سيبرز بعد الحرب العالمية الثانية وحرب كوريا وفيتنام.

لقد اعتمدت المؤلفة، كما تقول في المقدمة، على السجلات الماضية في تدوينها للسير الشخصية للشاعرات،

وعلى بعض الحكايات والذكريات والانطباعات حول بعض الشاعرات لعدد من الشعراء المعاصرين. كما كان للمؤلفة مقابلات شخصية مع بعض الشاعرات اللاتي كن على قيد الحياة، وقد رحل بعضهن لاحقاً وقبل انتهاء المقابلات. وكان ان لجأت المؤلفة الى ذكريات وسجلات قريباتهن وصديقاتهن لاكمال بحثها، اضافة لاستشاراتها لبعض المحررين في المجلات المتخصصة في الشعر و الادب والمعنيين بهما، الى جانب استماعها لبعض التسجيلات والمقابلات الشخصية المسجلة لعدد من تلكم الشواعر.

كما تلوم المؤلفة الشعراء الرجال وغيرهم من المعنيين لعدم اهتمامهم بالشعر النسائي. وهي تذكر أن التواريخ الحديثة مثل كتاب الشاعر في امريكا، ١٩٥٠ حتى الزمن الحاضر لمؤلفه ألبرت گلبي (١٩٧٣)، والتاريخ الموجز للشعر الامريكي بقلم دونالد بارلوستوفر (١٩٧٤)، رغماً عن تحدثها عن بعض الشاعرات ابتداء من القرن السابع عشر مثل الشاعرة آن براد ستريت (١٦١٢ - ١٦٦٢) وفيليس ويتلي (١٧٥٣ - ١٧٨٤)، الا انها عملياً لاتذكر شيئاً عن اية شاعرات في العصر الحديث. وتبين المؤلفة ان الغرض من كتابها لايقتصر على «الدور الحيوي الذي لعبته النسوة المرموقات في تطور الشعر الحديث، بل لاعطاء احساس عن الكفاح الذي خاضته هاته النسوة من اجل المساواة في المعاملة فيما يتصل بفن الشعر ايضاً».

تتميز سير حياة الشاعرات بالسلاسة والتفصيل الدقيق لسيرهن الشخصية وبالدخول المباشر والسرد القصصي لكثير من التصرفات الخاصة التي تمس حياتهن مباشرة. ولعل للمؤلفة عذراً في الانغماس بذلك لأن الأمر يتعلق بسير حياتهن اولاً ولأنه يؤثر في شعرهن ثانياً وهو النتاج الذي ابرزهن الى الواجهة وهي توثق سير حياتهن بمقتطفات من شعرهن الذي يتعلق بلحظات حرجة او محزنة او سارة من حياتهن. كما تتدرج المؤلفة في كتابتها لسير حياة الشاعرات العشر ابتداء من اميلي ديكنسون Emily Dickinson التي تلقبها بأنها «فاتحة عصر جديد في الشعر»، و أيمي لوويل Amy Lowell التي يتميز شعرها بالخيال وما وراء الواقعية، وجرترود شتاين Ger-trude Stein، وساره تيزديل Sara Teasdale، والينور وايلي Elinor Wylie وهيلدا دولتيل Hila Doolittle، وماريان مور Marianne Moore وإدنا سنت فنسنت ميلي Edna St. Vincent Millay ولويز بوگان Louis Bogan واخيراً بابيت دوتيش Babette Deutsch

ترسم المؤلفة صورة حية عن كل من الشاعرات في كتابها. ولعل بعضهن كن أثيرات لديها لسبب او لآخر حيث افردت لهن عدداً من الصفحات يفوق ما أفردته لغيرهن. من أمثال تلكم الشاعرات: الشاعرة إميلي ديكنسون التي تقول عنها انها كانت في مقدمة بنات جنسها اللاتي احدثن ثورة في الشعر الامريكي النسوي المعاصر من خلال تجديداتها العفوية - وقد ولدت في بيئة ريفية طبعت شعرها باوصاف الريف والهواء الطلق والزراعة والمزارع الممتدة على مدى البصر وما يتصل بها من صور شعرية. غير انها لم تنشر الكثير من اشعارها كما لم يلتفت حتى والدها الى عبقريتها الشعرية اذ كان منهمكاً في اعماله القانونية. وقد مرت بها بعض الاوقات العاطفية حيث اجبرها والدها مرة على فسخ خطوبتها من احد المحامين الشباب. ويبدو ان حبها بعد ذلك لاحد رجال الدين بقي في خاطرها فانصرفت بعد ان تركها الى كتابة الشعر وارتداء الملابس البيضاء كناية على طهرها والى ترك الحب، حيث تذكره في بعض اشعارها اذ تقول في احدى قصائدها:

انني فخورة بقلبي الكسير، اذ كنتَ قد
كسرته فعلاً،
انني فخورة بالعذاب الذي لم احسه الا
وقد احسست به أنت،
انني فخورة بليلي، لأنك بالاقمار نثرته،
ان لا اشاركك حبك، ياحبيبي.

وتشير اليه بأبيات اخرى كذلك:
لااستطيع العيش معك -
تلك هي سوف تكون الحياة -
وهناك هي الحياة -
خلف الرفوف.

وقد كتب عن الشاعرة الكثير، غير ان احدى مؤرخات السير، وتدعى ربيكا باترسون كتبت عنها كتاباً بعنوان لغز اميلي ديكنسون واتهمتها بفشلها في حب الجنس الآخر. ثم قالت ان الشاعرة لم يسبق ان كتبت شعراً يتنبأ بموتها مثل هذه الأبيات:

لأنني لم استطع التوقف للموت -
فقد توقف بلطفٍ لدي -
فحملت العربة نفسينا فحسب -
وحملت كذلك الأبدية

وكانت سيرة الشاعرة ايمي لوويل هي الثانية في تسلسل السير حيث تميز شعرها بالخيالية والسريالية. وقد نشرت ديوانها الاول بعنوان «قبة من زجاج عديد الالوان» حيث حظى بمديح ضئيل، غير ان ديوانها الثاني كان بعنوان «أشفار السيوف وبذرة الخشخاش» وقد امتدح كثيراً، فقيل عنها انها «شاعرة مجددة تماماً، وأكثر من ذلك انها تمثل عهداً جديداً». (الكتاب نفسه، ص ٣٠) وكانت الشاعرة تعد من الشاعرات اللاتي تميزن بالصور الخيالية والتصويرية، وقد حددت اسلوبها الشعري بقولها:

١ - استعمال اللغة الاعتيادية، غير انها يجب ان تكون التعبير المضبوط دائماً.
٢ - خلق ايقاعات جديدة.. نحن لاننصر على الشعر الحر كطريقة وحيدة للتعبير الشعري بل نحارب من اجله كقاعدة للحرية..
٣ - نمنح حرية مطلقة في اختيار الموضوعات..
٤ - اننا نقدم صورة (ومن هنا جاء الاسم التصويري)..
٥ - ان ننتج شعراً جزلاً وواضحاً وغير مضطرب او غير محدد المعالم اطلاقاً.
٦ - أخيراً، ان معظمنا يؤمن بأن التركيز هو الخلاصة بعينها في الشعر.

لقد قرأت، في اول تقديم علني لها، احدى قصائدها الحرة الموسومة «الحمام» التي استهلتها بقولها:

النهار مُمَوه بالعذوبة والجمال
وهناك تفوح روائح الزنبق والنرجس في الهواء.

فضحك الجمهور المستمع قليلاً، غير انها كانت قصيدة عاصفة في ذلك الوقت من سنة ١٩١٥، حيث واجهها الجمهور بأسئلة حادة كالابر بسببها. وقد نشرت اول ديوان شعر لها عندما كانت في أواخر العقد الرابع من عمرها. وكانت الشاعرة ذات طبيعة عاطفية عصبية في باطنها وحساسة سريعة التأثر، كما تميزت في صغر سنها بالعناد بالانكماش حيث لَم يكن لها اصدقاء. وكان ابوها رجل اعمال متصلب وتميز اهتمامه الوحيد، خارج عمله، بالبستنة التي ألهمت الشاعرة

الكثير من اشعارها. وقد كانت الشاعرة عصامية ودرست الادب واللغة في شبابها لوحدها. وبعد زواج اخوتها واخواتها وموت والدها، استقرت في ضيعة ابيها بعد ان اشترتها منهم وعاشت فيها تربي الجياد وتهتم بها مع صديقة لها كانت ممثلة مسرحية، تركت التمثيل واصبحت مديرة لمزرعتها و احدى المشجعات لها في كتاب الشعر. وقد سافرت الى انكلترا في احدى الفترات للاطلاع على اسلوب الشعراء هناك الذي ولد عن نظريات تي.إي. هيلم الفيلسوف الانكليزي الذي اجتمع مرة بعزرا باوند واعلنا معا عن آرائهما المأخوذة أصلاً عن الشعر الفرنسي الحر والاشكال الشعرية المختلفة الاخرى: الاغريقية واليونانية والصينية واليابانية وغيرها. وتتميز الطريقة التصويرية للشعراء الذين تنتمي اليهم ايمي لوويل بتزويج الكلمات غير الضرورية والتأثير العاطفي على المشاهد والتعبير بيانياً عن الاشياء بطريقة غير مألوفة، وكذلك تأليف العبارة الموسيقية بدلاً من الايقاع. ورغماً عن كون الشاعرة عاطفية في حياتها الخاصة، لكنها كانت عقلانية في تجارتها وادارة اعمالها، ولذلك سماها الشاعر الانكليزي تي. أس. إليوت «بائعة الشعر العفريتة».

وبعد عودة ايمي من انكلترا ونشرها لديوانها الثاني اشتهرت كثيراً حتى قالت عنها الشاعرة آن ستانفورد التي كانت قد حررت كتاباً بعنوان الشاعرات من النساء باللغة الانكليزية الذي صدر عام ١٩٧٢ «انها لم تقصر شعرها على التصويرية بل تحركت نحو أنواع اخرى من الشعر. وكانت ترجماتها متميزة واستعاراتها عن الشعر الصيني والتجارب الصينية مع ما كانت تسميه «النثر المتعدد النغمات»، شكلاً من الاشكال التي يهمل فيها البيت الشعري كوحدة قائمة بذاتها، الا انها تبقي مميزات الشعر الاخرى فيها، اي النماذج المتكررة الصوت، مع تكرار الوحدات البنيوية والتصويرية القوية والملونة. كما ان احدى اجمل قطعها الشعرية هي «السلة» التي تضم اجزاء من الشعر السيريالي، وقطعاً من الرمزية الجنسية، تبدو عصرية بما فيه الكفاية لأن تكون قد نظمت اليوم». (ص ٤٦ - ٤٧) وكان لديوانها الثاني دوي الانفجار، فهي تستطيع ان تصف جسد امرأة بعبارات عاشق رقيق

وهي تعبر في قصيدتها الموسومة «الاخرق» عن لحظة مقت للذات فتقول:

إنك تلتهب في فؤادي
كلهيب شموع لاتعد ولاتحصى
غير انني حالما اذهب لأدفئ يدي
يقلب تعثري القنديل
رمن ثم انتثر
بالمناضد والكراسي

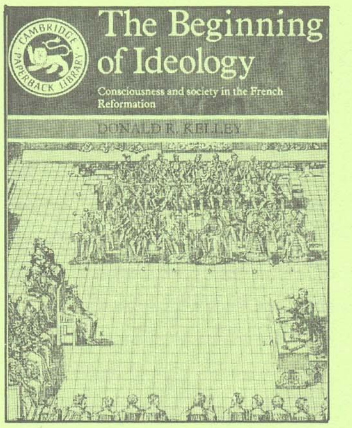
وبعد صدور ديوان ايمي لوديل الآخر الموسوم «رجال ونساء و أشباح» أثارت الشاعرة موجة عارمة من الاهتمام وتميزت بوصفها رائدة للمذهب التصويري في الشعر الامريكي. واضحى لديها سكرتيرتان مشغولتان دائماً بالرد على الرسائل الكثيرة التي كانت تصلها. وكان ديوانها الموسوم «صور من العالم الحائم» **اكثر دواوينها خصوصية، وأكثرها مبيعاً، وكان ديوانها الموسوم «اساطير» يدور عن الهنود الحمر وبعد ان ارسلت نسخة منه الى دي. أج. لورنس اعجب بقصيدتها الموسومة «البجعات». ثم نشر احد دواوينها الموسوم «ما الساعة ؟» بعد وفاتها بثلاثة اشهر ونال جائزة بولتيزر الادبية عام ١٩٢٦.**

ترجمة: محمد جعفر داود

بدء الايديولوجية في الغرب

دراسة في الوعي والاجتماع

تأليف: دونالد ر. كيلي



يمثل هذا الكتاب تجربة في التأريخ الفكري، ونتائج عشرين سنة من البحث والتأمل في البقايا الادبية لأوربا القرن السادس عشر المتعلقة ببدء الايديولوجية.

وقد تركز الكتاب في ناحيتين:

١ - الفكر التأريخي للايديولوجية.

٢ - السيرة الذاتية لمؤيدي الايديولوجية في ذلك العصر.

وقد حاول المؤلف جاهداً دراسة تجربة القرن السادس عشر، التي يعتبرها بداية الايديولوجية، وخصوصاً في فرنسا، إضافة الى تأريخ المجتمع الفرنسي ومؤسساته بأسلوب يختلف عن الاساليب الفكرية الراهنة التي تقوّم العلم الكمي والموضوعي والواقع الاجتماعي أكثر مما تقوّم التجربة الذاتية.

ينطلق المؤلف ان «الذاتية هي الحقيقة»، ولهذا يدخل في خضم سلسلة من التحليلات في مجالات التأريخ الفرعية مثل تأريخ الدين والتربية والقانون والطباعة... الخ. وغالباً ماواجه المؤلف، مشكلات مختلفة مثيرة للجدل بضمنها الصراع بين الأجناس والأجيال، والتحوّل الديني والسياسي، والنفي، والاستشهاد، وأهمية الثقافة الشفوية والمكتوبة والمطبوعة، والقيم الفكرية للبلاغة والقانون، وأستخدام النقد الأدبي في التأريخ الفكري.

وقد حاول المؤلف في جهده التفسيري الطويل ايجاد تصور لعدد واسع من الأدلة من مختلف وجهات النظر التي تكشف العلائق والاستمرارية مع عصرنا. كما أعتمد اسلوباً فكريا يتجنبه المؤرخون أو يخفونه، وهو «العمومية التأريخية» الذي لا يأخذ شكل المقولة المتحجرة الجامدة، وأنما سلسلة تأريخية متصلة.

في الواقع أن هذا الكتاب يركز على أحد الفترات التي تحمل في طياتها بذور التطور في التأريخ الأوربي.. وهي «بدء الايديولوجية».

وبما أن تعبير «الايديولوجية» لم يظهر الا منذ قرنين من الزمن، الا أنها كمفهوم يمكن تتبعها الى ابعد من ذلك التأريخ، وقد حاول طرح هذا المفهوم بشكل يتجاوز مفاهيم «الوعي الكاذب» والمواقع العامة مقارنة مع المعتقدات الخاصة. «انها تشمل مجموعة من الافتراضات المتميزة والاكثر أو الأقل تماسكا، وكذلك مجموعة من المواقف، والعواطف، والقِيم، والمُثل، والأهداف المقبولة او التي تقوم بها مجموعة أشخاص اكثر أو أقل تنظيماً».

ويرى المؤلف أن مشكلة

الايديولوجية، رغم أحتكارها من علماء الاجتماع والفلاسفة، هي تأريخية بالمعنى الأساس، وأنه من الممكن دراسة هذه المشكلة في التعابير الجامدة لمجاميع أجتماعية معينة، الا أن هذا التركيز سيفقد الايديولوجية أهميتها كقوة تستطيع التحدي، والازعاج ، وربما تحويل الوضع الراهن. «ويمكن النقاش أن الايديولوجيات القائمة تظل بلا تعبير حتى تواجه مثل هذه التحديات. ولا تصبح ظاهرة الوعي، وخصوصاً الوعي الاجتماعي والسياسي، مطروحة أمام المؤرخين الا عندما تبدأ المواجهة بين الايديولوجية، والايديولوجية المضادة. ويبدو هذا متوافقاً مع تجارب كل من نابليون وآدمز - ومن المؤكد أن النموذج الذي أختاره آدمز يوضح الظاهرة الايديولوجية الحادة: الثورة».

ويحاول المؤلف طرح مسألة كيفية أدراك مسيرة التغير الأجتماعي العنيف. وتطرق الى قضية الملصقات الجرارية (عام ١٥٣٤) وهي الحادث الدراماتيكي في الصراع الأيديولوجي في عصر النهضة ويصف الحدث انه موجه «ضد غموض الديانة المسيحية، ونحو الرمز النهائي للارثوذكسية والشرعية» . وكذلك دور الفكر اللوثري في الأحداث اللاحقة، وأفكار كالفن الذي لم يتردد في مقالاته أن يصف الاحداث «أنها قضيتنا».

لقد حدثت قضية الملصقات في فرنسا بعد سبعة عشر عاماً من أعلان لوثر العلني لعقيدته - الاطروحات الخمس والتسعون. وبعد ثلاثة عشر عاماً من إدانة عقيدته في فرنسا، وربما بعد عام واحد من تحوّل كالفن.

والأكثر أهمية رمزية الموضوع وقيمته الاسطورية. إن قضية الملصقات تمثل صورة مصغرة حقيقية لعهد الاصلاح تكشف، كما هي جميع العوامل الرئيسة للتغير الايديولوجي في القرن السادس عشر. وقبل كل شئ، كشفاً عن حركة المعارضة المنظمة غير المتوقعة التي تملك قاعدة عقائدية متعصبة.

كما أن عملية الملصقات كشفت بشكل بارز أن الطباعة، في العصر، قد أصبحت أداة للدعاية، أضافة الى التثقيف العام. وقد صاحب الانفجار الايديولوجي في العشرينات في القرن السادس عشر زيادة هائلة ليس في كمية الكتب وأنما في وسائل وسرعة التوزيع. ويمكن رؤية الصفة العالمية للنشر، كما هو موضح في هذه الملصقات، فقد كتبها قس سويسري ، ونشرها طباع فرنسي ، وعلقت في آن واحد بخمس مدن، وأرسلت أو بُلغت لأشخاص يقيمون خارج فرنسا إضافة الى أفراد في الداخل.

ويرى المؤلف أنه في متاهة المواقف والتشوش في وجهات النظر المختلفة جاء لوثر ليمثل تصوراً واضحاً وحاداً للعالم. «لقد قام بقفزة الى داخل لاهوت القديس بولص الراديكالي، وتجاوزه في بعض الأحيان، مما ادى الى حدوث صدمة بين معاصريه سواء كانت للتحوّل أو للاعتراف. كانت فكرته مطلقة متكاملة ولا هوادة فيها. لقد أراد إزالة، ليس فقط قذارة التقاليد البشرية، وأنما اللمعة الكاذبة للآمال الانسانية، ورفض التهور عند هذا وذاك».

وهناك عنصر آخر يستحق الاهتمام. فقد شملت الايديولوجية اللوثرية برنامجاً للاصلاح وتصوراً للمستقبل، إضافة الى تصور بُعدي جديد للماضي، الذي كان أكثر أهمية بعبارات أجتماعية وسياسية.

وبعبارة أخرى، كما يرى مؤلف الكتاب، أن مارتن لوثر كان الرمز ونقطة بدء الاصلاح كتجربة تأريخية، وأن مسألة تقويم تأثيره أمر مهم لتفهم مناخ الرأي العام في القرن السادس عشر. ويتطرق المؤلف الى لوثر الشاب الغاضب، ولوثر المعلم، ولوثر الكاهن، ولوثر الكاتب، ولوثر البطل القومي، ولوثر الرمز الأبوي المتسلط، وأخيراً لوثر المتمرد.

وبالطبع، لا يوجد في الكتاب - رغم كبر حجمه - مجال لتفحص الهيجان الأيديولوجي الذي حدث في نهاية القرن السادس عشر، ولم ير المؤلف أنه من المناسب مسح محتويات المنشورات، وأنما هدف الى العودة الى عدد من الاسئلة الاساسية حول الوضع الانساني الذي طرح من قبل: مشكلات السلطة، والحرية الفردية وحدودهما والمقاومة ومبرراتها. وبالعموم طبيعة المجتمع والحكومة.

ويتطرق المؤلف الى العائلة وعلاقتها بالتجربة الدينية والالتزام الايديولوجي، ودور تيودور بيزا المتجه نحو الاصلاح الديني. وقد جعلت طبقة بيزا، ومواقفه، وخصوصاً مهنته اللاحقة، منه نموذجاً لمصلح الجيل الثاني، ورغم أنه صُبَّ في قالب قديم. وبعبارة أخرى أتبع تحوّله المسار الذي حدده لوثر قبل ثلث قرن: إزالة الوهم بديانة ثابتة، بحث لنظام جديد من القيم، الارتباط بالمعايير العلمية الانسانية، وأزمة طويلة من الشك الشخصي، والتمرد على السلطة الأبوية وسلطة المؤسسات، وأخيراً اختيار مسار حياة يؤدي الى الايمان وشكلاً جديداً من أشكال الوجود. وكانت نقطة الخروج الواعية لبيزا، مثل معظم المصلحين التبشيريين، هي «التعلم الجديد» لعصر النهضة، مع التأكيد على الدين «النقي» والمصادر الأصيلة والمواقف اللاحقة للعصمة الحرفية والعداء للسكولاستية.

وفي تجربة بيزا، كما يقول المؤلف، يمكننا رؤية جميع المكونات الرئيسة لعلم النفس البروتستانتي، وخصوصاً أفكار الوعي، والتحوّل، والمذهبية. ويوحي هذا الخط الايديولوجي بسلسلة كاملة من القيم الايجابية: المثالية، التضحية، الايمان الذاتي، والتصرف المسؤول تجاه القضية المشتركة.

وهكذا كان الامر في نهاية القرن السادس عشر. نقد تحولت مشكلة الوعي من مشكلة لاهوتية الى قضية سياسية واجتماعية، تمثلت أبرزها بالشهيد الذي أصبح النموذج المسيحي الصحيح - القديس الحقيقي - وبتزايد أعدادهم جرى الاحتفال بهم في الاغاني والاجتماعات والصلاة والهتافات الشعبية.

ويتحدث المؤلف عن دور الاكاديمية، وعصر الطباعة. فقد كانت الجامعات، دوماً، قوة ضاغطة في الحياة الفكرية، ورغم ميلها للماضي، بسبب وظيفتها وأساليبها، ظلت طليعة للتغير الفكري. وكانت الجامعة موقعاً للنقاش والمنافسة ومقراً لتحضير الشباب لمرحلة البلوغ. وبعبارة أخرى، كانت الجامعة مثل الجسر بين العائلة والمجتمع. في هذا السياق كانت جامعة باريس، أيضاً، زعيمة في الاسلوب الأكاديمي، كما كانت مركزاً للاضطراب، ليس فقط فكرياً وانما أجتماعياً وحتى سياسياً، وخصوصاً في أزمان الأزمة أو الانقسام.

وأدى الجيشان الذي حدث في القرن السادس عشر الى تهديد امتيازات وأسس الجامعة والاسلوب الموحد.

وبحلول أواسط القرن، فاقت جامعة بورجه، بصفتها مركزاً للدراسات القانونية في فرنسا، جامعة تولوز، وربما في أوربا أيضاً. وقد وفرت جامعة بورجيه مثالاً كلاسيكياً للمناقشات الاكاديمية الصغيرة التي تنفجر فتتحول الى حرب أيديولوجية واسعة النطاق.

وتناول المؤلف الحروب الأهلية التي حدثت في أوربا على الصعيد الديني، ودور المحامين، أو بالاحرى العلاقة بين القانون و الهرطقة، والحملات ضد القانون الاقطاعي بأعتباره عقبة ضد الوحدة الوطنية.

ويستعرض المؤلف دور النشر في الدعاية من أجل الدين ودور الطباعة باعتبارها فن الطبقة المثقفة، إضافة الى الوضع التجاري المتعلق بها.

وفي العديد من الطرق والأساليب، كان القرن السادس عشر عصر الكتاب.. ولكن في ضوء «الثورة الطباعية» لم يسمح لكتب الرفاهية بعرقلة أشكال الاتصال الفاعلة الأخرى. ومثل الكلمة الملفوظة، حافظة الكتابة على أهمية جزئية في فترة تصاعد الثقافة المطبوعة، كما أن تأسيس «النشر»، اذا ما أستذكرنا، كان أمراً طباعياً بحد ذاته. وكانت الترجمة نوعاً بارزاً ومنتشراً في عملية النشر في القرن السادس عشر، رغم كونها ظاهرة لم يجر اكتشافها، بأستثناء بعض النصوص

المشهورة والمؤلفين البارزين. ويوازن هذا التدفق في المادة المطبوعة البدائية بروز طبقة جديدة من الناشرين، بعضهم كان من الطباعين، ويدّعي البعض الآخر بالتخصص الأدبي والقانوني والتربوي، لكن كانوا جميعاً يربطهم عامل واحد هو القارئ العادي.

كانت الرقابة ومحاولات السيطرة على الفكر جزءاً من التراث الطباعي، وخصوصاً لأغراض الضبط في الجامعات، التي طالبت أن يخضع «العقل للسلطة»، رغم أختلاف معنى تغير السلطة في خضم الأجيال. وبعد قضية الملصقات الجدارية (عام ١٥٣٤) زادت حدة ملاحقة المطبوعات الهرطقية. ويذكر في حزيران ١٥٣٥ كوّن فرانسيس الأول لجنة خاصة في البرلمان مقصورة على الرقابة المباشرة، وانما كانت جزءاً من محاولة أكبر للسيطرة على هذه الصناعة النامية. وحقق هذا من خلال سلسلة من التشريعات التي حددت قواعد العمل، وكذلك النقابات.

واذا نظرنا الى «الدعاية» فأنها مفهوم ومصطلح يعود الى القرن السادس عشر، ونتاج بارز للثقافة المطبوعة، كما أن المحتوى العقائدي الخاص لهذه المرحلة من الدعاية الحديثة كان دينياً، ويجب أن لا يعمي ابصارنا بدلالاته الدنيوية، والعالمية، نوعاً ما.

ولعل من أبرز صفات الدعاية الحديثة، حتى في المجالات الدينية، هي الصفة التأريخية. وكانت الدعاية التأريخية أكثر من مهمة صحفية واجبة الانجاز. ومن عام ١٥٦٠، بدأ سيل الدعاية ينهمر على شكل نداءات ومطالب أخلاقية وقانونية. وهكذا خرجت صحافة المعارضة في فرنسا من مخبئها.

لقد نوقشت أهمية الثقافة المطبوعة باختصار وأختيار، ولكنها طرحت مراراً وتكراراً في العديد من نواحي ظاهرة الايديولوجية. ومن أجل أغراض البحث التأريخي، ظلت الصفحة المطبوعة الوسيلة الرئيسة، ليس فقط لأغراض أتصال المعلومات والادلة، وأنما أيضاً للاتصال المرئي مع العصور السابقة.

وبوجود المعارضة.. وبروز «القضية» تحوّل الأمرالى منظمة سياسية ساهمت في تحديد مواقفهم تجاه السلطة. وفي هذه الأثناء، استمرت الدعاية الحزبية بالصدور من الصحافة البروتستانتية، وتركزت معظمها في جنيف.

زخرت فرنسا بالخلافات الايديولوجية في خمسينيات القرن السادس عشر، الا أنه لم تتوضح الخطوط حتى حادثة المبارزة التي أودت بحياة هنري الثاني في صيف عام ١٥٥٩، وحدوث مؤامرة أمبوا. وكان الهدف الرئيسي من الدعاية لحدث أمبوا هو أضفاء الشرعية للمعارضة الدستورية للحكومة دون المساس بوضع «الملك» أو السيادة.

وقد ظل الحزب الهوغونوعي قيد التأسيس لعدد من السنين، ولم يتمكن من تحديد شكله الايديولوجي الا بعد عام ١٥٧٢.

وطرح المؤلف أسئلة عديدة حول تحليل البروز الايديولوجي المتصاعد للطائفية البروتستانتية العالمية. في سبعينيات القرن السادس عشر، وتقوم ظاهرة الخلق المصاحب. ويلاحظ أن الحركات الايديولوجية في القرن السادس عشر كان يتوفر فيها العنصر القومي بشكل لا يقبل الشك، الا أن مهامه كانت متكافئة وخادعة، وربما أنقسامية لبعض الملتزمين بالقضية التبشيرية - السياسية.

والمعروف أن التراث الفكري متعدد النواحي للحضارة الغربية وفر المواد للتعبير الأيديولوجي. وقدمت مؤسسات وهيئات اجتماعيه الشكل والتوجيه، الا أنها ظلت حالة انسانية قدمت العجالة والشدة واجبرت هذه الحالات، التي خلقتها الانقسامات الدينية والاجتماعية والسياسية في أوربا الاصلاح الديني، أشخاصاً غير ملتزمين لمواجهة أكثر المسائل الاساسية في الطاعة والتحدي، في الولاء والخيانة، في التجمع والهروب، او حتى في الحياة أو الموت.

وعلى الصعيد السياسي كان من الصعب الاعتراف بالحرية الفردية بصورة علنية، الا أنه كانت هناك قاعدة لمثل هذه الفكرة في الفقه القانوني. وفي القانون العرفي، مالت الامتيازات الى الارتباط بالأرض، والى أقاليم خاصة، لكن القانون المدني اعطى الاسبقية للشخصية. وعلى كل حال، مال مفهوم الحرية، الموسع والمسيس، في خضم القرن السادس عشر الى تعزيز افكار المقاومة الايجابية والسلبية على حد سواء.

ومنذ ذلك الوقت فصاعداً، أجبر الحزب الكاثوليكي على الوقوف موقف المعارضة في فرنسا، ولكن عندما تغيرت الأحوال أنعكست أدوار الحزب، وظلت أنماط الصراع الايديولوجي على حالها.

ويتساءل المؤلف في نهاية كتابه، في ضوء تجربة القرن السادس عشر كيف سنرسم العملية التأريخية عموماً، وكيف نقوّم ظاهرة الاصلاح، والتمرد، وردود الفعل والحرب الاهلية في القرن السادس عشر.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا.. لماذا يثور الرجال؟ لماذا يفكر الرجال بوجوب الثورة (وكيفية جعل ذلك شرعياً)؟

من أجل الاجابة عن هذا، يجب أن ننظر الى الحالة الخاصة في فرنسا القرن السادس عشر - الانماط الاجتماعية، ومستويات النقمة ونوعيتها.

اذا كانت بعض الكتب المترجمة تعجز عن تبرير ترجمتها الى اللغة التي نقلت اليها لسبب أو لآخر لاسيما ان كانت تفتقد الصلة بقضايا المجتمع الذي اصبح عليها ان تتوجه اليه.. فان كتباً اخرى على النقيض من ذلك، لاتبرر نفسها بحيوية موضوعها فقط وانما تؤكد جدواها بما تقدمه من مادة تغني ذلك الموضوع وحتى قد تضيْ جوانب اخرى على صلة به وقد تضيف لذلك فائدة اخرى لها وزنها بذاتها هي قدرة الكتاب على حفز مناقشته.

«قنوات السلطة»...
قنوات التأثير على السياسة الأمريكية..

كتاب «قنوات السلطة» من تلك الكتب المترجمة التي تجمع الى حيوية الموضوع وغزارة المادة تحريك الحاجة الى مناقشتها.. فالكتاب الذي صدر عن دار الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والاعلام عام ١٩٨٦ ضمن سلسلة المائة كتاب، دراسة اكاديمية لتأثير التلفزيون في السياسة الامريكية من خلال محاضرات القاها المؤلف (أوستن راني) في كلية القانون بجامعة مشيغن عام ١٩٨١ ثم اعدت ككتاب فجاء يتميز باسلوب رشيق يضيف لطريقة الدراسة العلمية بلاغة واشراقاً امكننا الاحساس بهما وتذوقهما من خلال ترجمة السيد موسى جعفر الى العربية ومراجعة رشيد ياسين.

وقد اضافت الترجمة لحسناتها امانة إثبات مصادر الكتاب وترجمة عناوينها وهو ماتغفله مع الاسف العديد من الكتب المترجمة الى العربية فان اثبتت المصادر اثبتتها بلغتها نقلاً عن الكتاب. واهمية ذلك بالنسبة لكتابنا هذا تتجاوز، كما ارى، الحرص على الامانة العلمية وتأشير سبل اخرى تؤدي للمزيد من العلم بموضوع الكتاب الى مساعدة القارئ على تكوين صورة أوسع عن اهمية القضية التي يتولى الكتاب دراستها وعن اتجاهات البحث فيها. فقد اكدت عشرات الدراسات والمقالات التي اعتمدها كتابنا هذا حقيقة يحسن ان ننطلق منها لتأمل مادته ونتائجها، وهي الأهمية الفائقة التي يتحسسها الافراد والمؤسسات لتأثير التلفزيون اجتماعياً وسياسياً ولذا كان على المؤلف ان يميز اسهامه في هذا الباب وكتابه يفعل ذلك بشكل ملموس. فاذا كانت مصادره قد تناولت جوانب محددة من التأثير السياسي للتلفزيون فقد تناول هو تأثيره على السياسة الامريكية نفسها ككل.. عليها كأسلوب وكرجال وكثقافة ! فأية خطورة لهذا الزائر اليومي الساحر لبيوتنا وهو يؤثر على عصرنا كله ؟ أجل أفليست السياسة الامريكية منهج قوة عظمى من قوى عصرنا !

أياً كان احساسنا بتلك الخطورة فان المؤلف لم يستسلم للانبهار بها وانما امتلك ثقة كبيرة بمنهجه وبمصادره ليدرس ذلك الدور الذي يلعبه التلفزيون في سياسة امريكا من خلال نقاط محددة معتمداً الايجاز الواضح مستفيداً من الوثيقة والمتابعة الشخصية والاحداث البارزة ونتائج من سبقه ليتوصل الى نتائجه هو. وهي النتائج التي ختم بها كل فصل من فصول كتابه ثم عاد وجمعها معاً واضاف اليها مقترحاته في الفصل الختامي الذي اسماه «الخلاصة»، بعد ان درس: الواقع السياسي في عصر التلفزيون، التحيز في أنباء التلفزيون، تأثير التلفزيون في الثقافة السياسية الامريكية، أثر التلفزيون في الساسة الامريكيين والاحزاب السياسية والانتخابات الامريكية والحكم في عصر التلفزيون. وقد تناول جوانب عدة لكل من تلك القضايا دون ان ينسى الوقوف هنا وهناك عند النظام السياسي الامريكي وآلياته القانونية والدستورية مما أعطى لحججه قوة ووضوحاً ولقارئه (الاجنبي خاصة) الماماً مفيداً بتلك الآليات السياسية للنظام وقوانينه السياسية. وفي كل ذلك يتكشف الأثر الهائل للتلفزيون.

على ان ذلك المنهج الاكاديمي واتساع الساحة التي تحرك المؤلف على محاورهما لم ينجيانه، كما نزعم، من افتقاد الكثير من الحقائق التي كان بامكانه أن يمسك بها لو كان له مفهوماً أوسع للمادة السياسية وتجليات التثقيف السياسي واستراتيجيته البعيدة. فقد كان في كل مناقشاته لتأثير التلفزيون السياسي يعتمد على مادة أخبار التلفزيون والبرامج السياسية المباشرة كالتعليقات والمناظرات الانتخابية التي تبثها الشبكات التلفزيونية الامريكية الرئيسة CBS، NBC، ABC.. وعلى معطياتها ومضامينها واسلوبها والوقت الذي تستغرقه بالنسبة لفترات البث.. على ذلك يبني كل استنتاجاته متجاهلاً ان نشرات الانباء والتعليقات السياسية والمناظرات الانتخابية ليست الصورة الوحيدة للمواد السياسية. وهي حتى لو كانت اكثرها مباشرة فقد لاتكون اكثرها او اعمقها تأثيراً ذلك لأن الانتاج التلفزيوني العام كله مجال مؤثر للفكر السياسي لاسيما الدراما التلفزيونية. ومع ان المؤلف أشار اشارة عابرة لنماذج من الدراما التلفزيونية، وحتى لبعض برامج التسلية، لكنه لم يتأمل ملياً فعلها السياسي مع انها اهم القنوات لبث وتركيز الاساسيات الفكرية التي تؤمّن للنظام السياسي الديمومة ولمنطلقاته الانتشار. ويكفي ان نشير هنا الى ان الكثير من السموم الامبريالية لاسيما العنصرية تمر من خلال المسلسلات والاعمال التمثيلية الاخرى. وقد اشار الدكتور جاك شاهين في العدد ٣٤٠ من مجلة (العربي) الكويتية / آذار ١٩٨٧ الى نماذج عديدة من المسلسلات التلفزيونية الامريكية التي تنضح حقداً على العرب واحتقاراً لهم (العربي / ص: ١٨ ـ ٢٢). كما لا تفتقد النماذج التي شاهدناها من المسلسلات الامريكية روح الدعاية الى طراز الحياة الامريكية ولا الى السعي نحو ترسيخ صورة (البطل) الامريكي، وهذه كلها مساع سياسية تخدم في الصميم اهم اهداف النظام السياسي.

وفي تركيزه على اخبار التلفزيون وبرامجه السياسية المباشرة اكتفى بتأثيرها في السياسة الامريكية الداخلية حتى ليبدو للقارئ وكأن ليس للسياسة الامريكية من آفاق خارجية او عالمية او كأن التلفزيون يختص بالتأثير في السياسة الداخلية باستثناء تأثيره في الحرب الفيتنامية. وحتى عند هذه القضية كانت وقفة المؤلف لتأمل بعدها

■ قاسم عبد الامير عجام

المحلي واثرها في المجتمع الأمريكي ليس غير ؟

تلك برأينا نتائج مباشرة للانشداد للمنهج الاكاديمي البحت دونما رؤية سياسية فكرية قادرة على النفاذ الى ماوراء الحقائق التي يكتشفها البحث الاكاديمي ويتبدى ذلك بوضوح من خلال مناقشة احدى نتائج المؤلف الاساسية وهي مايسميه بالتحيز البنيوي للتلفزيون او اخبار التلفزيون بشكل خاص (الفصل الثاني) ويقصد به التحيز نحو اتقان المهنة وفنونها والسعي الى التفوق فيها كصحافة من نوع خاص لا يقل مكانة عن الصحافة السياسية الدورية المعروفة.

وهو لثقته بهذا الرأي يعتبره كافياً للرد على من يقول بتحيز التلفزيون او انبائه الى اليسار كما يتهمه المحافظون المتطرفون وعلى من يقول بنقيض ذلك متهماً اياه بالانحياز الى اليمين نافياً في الحالتين التحيز السياسي عن التلفزيون ! ولكي يثبت رأيه يعرض القيود التي يخضع لها البث التلفزيوني او الانتاج التلفزيوني وكذا الحرفية التي تحكم انتاج الاخبار التلفزيونية بالذات. ومن ذلك العرض يتضح:-

١ - ان المحطات والشبكات التجارية الكبرى الثلاث التي يرتبط بها ٨٣٪ من المحطات التجارية للتلفزيون في امريكا هي مؤسسات تجارية أهلية «هدفها الاول تحقيق الأرباح وليس تأييد النزعة المحافظة او انتخاب جمهوريين أو تحريم الاجهاض» ص ٥٤.

حسناً أفلا يعني ذلك ان التلفزيون بانحيازه الى هدف تحقيق الارباح ليس الا مطية سياسية ذليلة لمن يدفع اكثر ؟ أو، على الاقل، ميالاً لما يجلب ربحاً اكبر ؟ أجل. ودليلنا في هذا ماعرضه المؤلف نفسه - رغم انه عرضه ليؤيد رأيه عن



التحيز البنيوي. فقد ذكر ان منتجي برامج الأنباء شجعوا مراسليهم في سايغون على التقاط افلام للقتال خاصة قبل ١٩٦٨ من منطلق انها افلام تجتذب جمهوراً واسعاً، وسيدفع المعلنون أجوراً اكبر عن اعلاناتهم خلال نشرات الاخبار اكثر مما تجتذبه الانواع الاخرى لاسيما مع اشتداد المعارك ولكن «لأن عرض الفيتناميين لم يكن يحظى الا بقليل من الاهتمام فقد أصبح الأمريكيون ممن ينغمسون في نشاط عسكري ناجح هم الشخصيات التي تظهر باستمرار في مايعرض من اشرطة المعارك». ص ٥٦.

وإذن فقد أبرزت الأنباء الامريكيين على حساب من يحاربهم وبالذات ابرزت من يقوم منهم بنشاط عسكري ناجح وكل ذلك تحت باب (التحيز البنيوي) بينما المحصلة الحقيقية هي تحيز مكشوف مضاد للفيتناميين وهو موقف سياسي بحت !

٢ - يخضع التلفزيون لقيد الزمن وبفعله يتحتم الا تخصص الشبكات اكثر من دقيقتين، في ابعد الاحوال، وبمعدل دقيقة واحدة او اقل لكل خبر مما لايتيح للتلفزيون ان يعطي الأخبار الاخدمة عناوينية كما يقول احد ابرز معلقي التلفزيون (ص ٥٧).

وهنا نتساءل: ماذا ندع وماذا نعرض من تفاصيل الخبر الواحد ؟ وقبل ذلك أي خبر يذاع وأي الاخبار تهمل ؟ وفي الحالتين الا يكون الاختيار تعبيراً عن موقف هو الذي حسم المفاضلة ؟ وفي المحصلة أليس انحيازاً ذلك الذي أفاد خبراً او مجموعة اخبار على حساب غيرها ؟ فأين الموضوعية المدعاة واين الانصاف في عرض الحقائق ؟ ومرة اخرى اننا نستدل بقولنا على ماعرضه المؤلف فقد شرح كيف ان الشبكات تصور أشرطة من آلاف الاقدام طولاً لتختار منها مايكفي لثوان او لدقيقة فحسب، فهل يصدق أحد ان ذلك الاختيار والاهمال مجرد ممارسة حرفية ؟

٣ - اضافة لذلك هناك القيد القانوني، وبموجبه - حسب المؤلف - يتحتم على الشبكات التلفزيونية ان تمنح الرأي والرأي الآخر حرية متماثلة. ولكي تنفذ الشبكات ذلك تعتبر ان لكل قضية سياسية جانبين فقط فاذا عرض الجانبان يكون مبدأ العداله قد تحقق ! «وكلما سعى المراسلون لتقديم اكثر من موقفين اعترض المنتجون على الفكرة» و «اصروا على صيغة وجهتي النظر المتعارضتين» ص ٦١.

ومعنى ذلك في التطبيق ان الفرصة مكفولة للحزبين الرئيسيين فحسب باعتبارها وجها أية قضية سياسية امريكية وبذلك تحرم المعارضة الحقيقية للنظام من فرصة التعبير تلفزيونياً ولعل المناظرات الرئاسية التي شرح المؤلف ملابساتها امثلة واضحة لذلك. وليس الامر في حقيقته غير تحيز سياسي صارخ لطرفي النظام ضد الرأي الخارج عنه وهو تحيز تناساه المؤلف تحت رداء التحيز البنيوي بينما كان ممكناً اكتشافه من مجرد تأمل المستفيد الحقيقي من تلك الطريقة في فهم القاعدة القانونية ناهيكم عن ان المؤلف نفسه يعترف في مكان آخر ان ذلك الانحياز (أي البنيوي كما يسميه) « يكون ميالاً الى اعطاء صورة من نوع خاص لما تدور حوله السياسة» ! ص ٦٧.

على ان المؤلف، من ناحية اخرى، يستنتج ان التلفزيون عموماً منحاز ضد السياسة والسياسيين وانه إياهما على خصومة دائمة مؤداها ان التلفزيون يشوه صورة السياسيين ويحط من شأنهم ويظهرهم (منافقين) و (كذابين) و (دجالين) يلعبون على حبال مصالحهم ! وان السياسة طبقاً لاخبار التلفزيون ليس في جوهرها الا لعبة يمارسها ساسة افراد في سبيل التقدم او الكسب الشخصي او القوة» ص ٦٧. والسياسة ايضاً خطة لدحر الخصوم «وليست عملية لتعميم القيم او حسم المنازعات بين احزاب ذات مصالح» ص ٦٩ وعلى ذلك فان حملة انتخابات الرئاسة تعرض في التلفزيون كمنافسة بين مرشحين اثنين لابين حزبين سياسيين ! «فكل متفرج يعرف ان البرامج الحزبية معقدة ومثيرة للسأم وليست ذات علاقة وثيقة بما تدور حوله الانتخابات» ص ٦٨، ولذا خصصت انباء التلفزيون خلال حملة انتخابات عام ٧٦ لمن سيفوز واستراتيجية السعي للفوز ضعف الوقت الذي خصصته للحديث عن مواقف المرشحين من القضايا أو عن ماضيهم في المناصب العامة !

ورغم خطورة كل ذلك يعزو المؤلف تلك التخريجات والحقائق لمجرد سعي التلفزيون للانتاج الاسهل من منطلق التحيز البنيوي نفسه. فالافراد لا الجماعات هم المادة الاسهل للانتاج التلفزيوني والافراد هم من يمكن تحقيق مقابلة معهم اما المجموعة فشئ تجريدي ! وفي كل ذلك لايرى المؤلف اي موقف سياسي !

أصدام

.. ياأنشودة الدهر..

■ محمد حسين آل ياسين

وياصانع الزهو العظيم تحية يؤرِّجُها بالحمدِ بادٍ وحاضِرُ
إذا سُقِيَتْ بالبذل منكَ أوائلُ فقد جُنِيَتْ بالنَّصر منكَ أَواخِرُ
وإنْ أرِقَتْ في ليلة الرَّوع أعينٌ فما غمضتْ إلاّ عليك المحاجرُ
وإنْ بِتَّ أسراب الشياطين مُفنيا فأنت لأرواح المحبّين آسِرُ
ظللتَ لكي يهنا العراق بليلِهِ تذودُ الرَّدى عنهُ وطرفُك ساهرُ
فلابُدَّ للحقّ المضيَّع أوبةٌ ولابُدَّ لّليل المكلكلِ آخِرُ
ولابُدَّ أن يمضي الشهيد لثأرِهِ فَفي الرَّوْح والريحان وتْرٌ وواترُ
ولابُدَّ أن تمشي قبابٌ جحافِلاً وأَضرحةٌ قُدسيَّةٌ ومنائرُ
أيحسبُ من غالَ المنابرَ مثقلاً بعجمتِهِ أن لاتضُجَّ المنابرُ
فما عذُبتْ إلاّ ليعربَ أحرفٌ يحاولها مِسخاً دخيلٌ مُجاورُ
أصدّامُ يا أُنشودةَ الدهر لم يَجُدْ بمنشدِها والدهرُ - مثلكَ . عاذرُ
فإنْ فاتَ شعري أن يوفّيك ملهماً فبعض الذي عندي اليك المشاعرُ